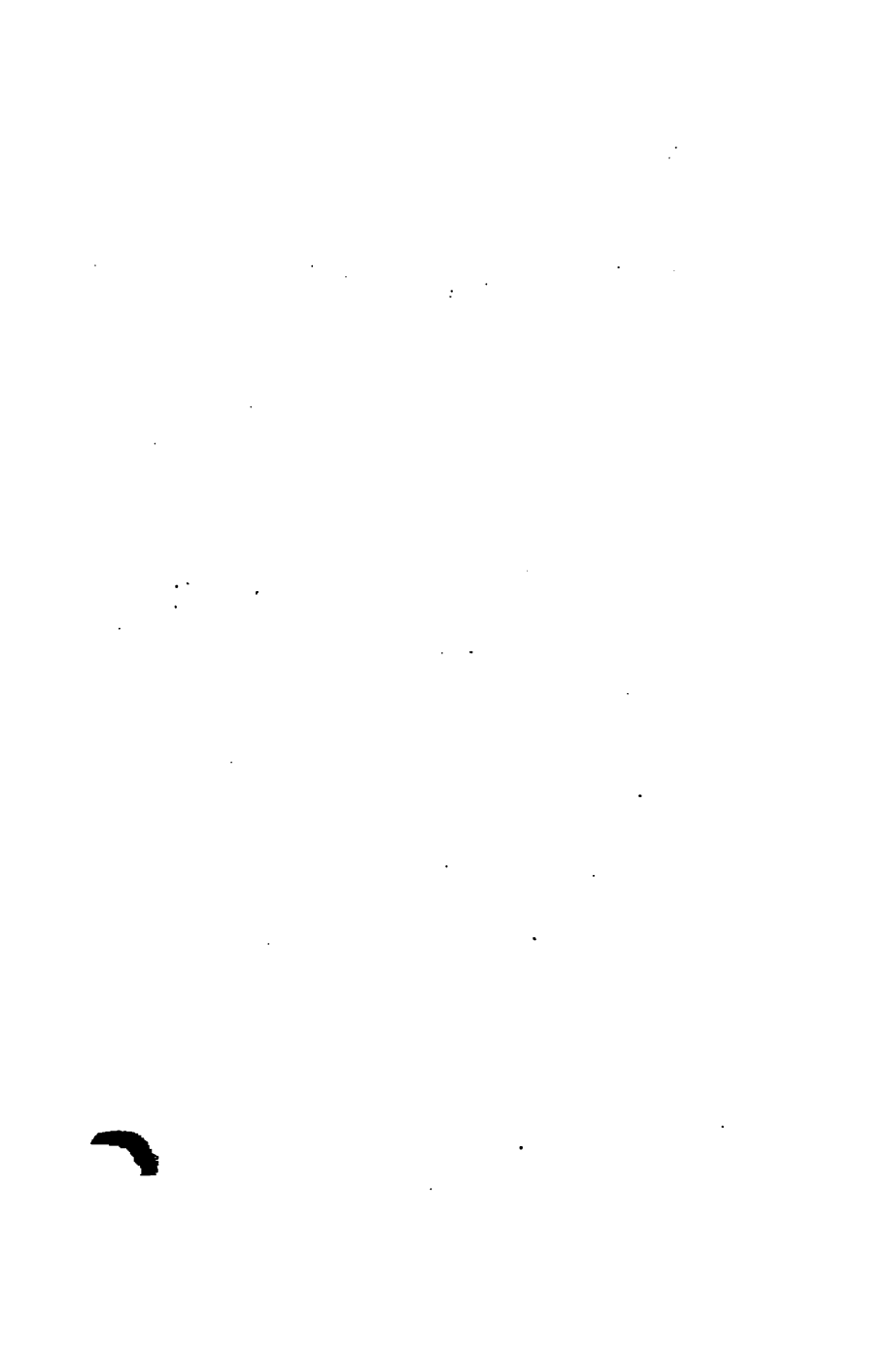
# HISTORIA

DA

# LITTERATURA PORTUGUEZA

## A BAIXA COMEDIA NO SECULO XVIII

# HISTORIA
# DO THEATRO
# PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

---

## A BAIXA COMEDIA E A OPERA

SECULO XVIII

PORTO
IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA
1871

# INDEX

# HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVIII

## LIVRO VI

### Restauração do Theatro pela Arcadia



## LIVRO VII

### A Opera e o Cesarismo

Nas Litteraturas do seculo XVIII apenas o Theatro hespanhol e o inglez se conservaram originaes. A Italia e a Hespanha influiram sobre a fórma classica do theatro francez; por seu turno a scena franceza foi tambem imitada na Italia. Isto que se deu entre povos que têm caracteres de râça pronunciados e vigorosos, como se evitaria em Portugal, aonde a nacionalidade *mosarabe* estava quasi obliterada? Assim, n'este seculo começámos por imitar as comedias hespanholas, e tivemos os nossos theatros occupados pelos seus actores; pelo dilletantismo monarchico, entregámo-nos á fascinação das Operas italianas, cujos librettos se traduziam introduzindo-lhes um elemento chulo; por fim veiu a impotente reacção classica da Arcadia, que condemnou o Theatro inglez e hespanhol, não acreditou n'outro dogma além da *Poetica* de Aristoteles, e n'outras realisações a não serem as tragedias francezas da côrte de Luiz XIV. A historia do Theatro portuguez n'este periodo é o retrato mais completo do nosso estado social; não havia independencia politica, como se podia exigir independencia intellectual? não havia ideal, porque não se acreditava na dignidade humana; não se descobriram fórmas originaes, porque não havia nacionalidade.

# ERRATAS

| PAG. | LINHAS | ERROS | EMENDAS |
|---|---|---|---|
| 8 | 14 | Feitiçeiro | Magico |
| 21 | 23 | Pagnetti | PagLetti |
| 22 | 5 | » | » |
| 26 | 10-18 | » | » |
| 27 | 4-9 | » | » |
| 28 | 6-21-29 | » | » |
| 29 | 3 | » | » |
| 42 | 27 | Chamava-se, etc. | (Elimine-se) |
| 43 | 22 | impressa em 1780, | sem data, |
| 322 | 13 | appeteceram | appetecem |
| 322 | 28 | Francisco de Almada | D. João de Almada |
| 323 | 9 | Gizielli | Gizziello |

# HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

## LIVRO V

### A BAIXA COMEDIA NO SECULO XVIII

Com a decadencia geral da nação portugueza o theatro atrophiou-se a ponto quasi de se extinguir; a tradição dos Autos populares estava perdida; não havia actores nem escriptores; a comedia, acantonada nos *Pateos*, ficou sujeita á censura inquisitorial. Companhias de actores italianos e hespanhoes traziam para a nossa sociedade o uso das Operas, das *Marionettes* e *Titeres*. No meio da tristeza causada pelo absolutismo da Casa reinante e pela sua devassidão, pela pressão do Santo Officio, e pela má constituição da propriedade, foi o theatro o primeiro que serviu de expressão a este estado psychologico; a chamada *Comedia de Cordel* tornou-se baixa, com uma graça do desespero, lo-

nica, equivoca até quasi á obscenidade. Sob o despotismo de Philippe II, a litteratura hespanhola foi *picaresca;* sob o despotismo bragantino, o theatro do seculo XVIII produziu a baixa comedia. Depois das côrtes de 1668 o povo portuguez não tornou a ter attribuições legislativas, nem administrativas; á imitação do despotismo de Luiz XIV, que havia absorvido em si os parlamentos francezes, Pedro II extinguiu tambem em Portugal essa fórma da unica soberania. As côrtes de 1674 foram dissolvidas por quererem fiscalisar as despezas publicas. Dom João V illudiu sempre este direito da nação, protestando no meio das suas arbitrariedades não alterar ou abolir os privilegios do reino. Por estes meios se chegou ao reinado de Dom José, em que se extinguiu a representação nacional diante da *«alta e independente soberania que o rei recebe immediatamente de Deos, pela qual manda, quer e decreta aos seus vassallos, de sciencia certa e poder absoluto.»* Fórmula revoltante do mais crasso absolutismo, que serve de cabeçalho a todas as leis referendadas por Dom José. Quem se levantou a delatar este grande crime? Sómente a Litteratura. Com a devassidão e prepotencia de Luiz XV, o Chevalier de La Clos escreve as *Liaisons dangereuses,* e Louvet o *Chevalier de Faublas;* sob o obscurantismo de Dom João V e de Dom José, apparecem os versos obscenos do Camões do Rocio e de Antonio Lobo de Carvalho, o Diogenes da Madragôa; n'este seculo o theatro portuguez tambem desceu á obscenidade, e os actores pertenciam á infima relé.

A baixa comedia portugueza é a expressão d'esta atonia do sentimento da dignidade humana, perdida completamente n'este povo, para quem a Revolução franceza foi uma impiedade.

O heroe principal de todas as peças do theatro era *o fidalgo pobre*, o symbolo de uma nação rica de tradições heroicas e ao mesmo tempo miseravel e anullada. A renovação do theatro começada no seculo XVIII nasce do espirito de revolta suscitado pela pressão moral; as primeiras comedias escriptas pelo Doutor Judeu foram parodias das Operas italianas. Alguns homens procuraram descobrir a tradição dramatica do seculo XVI; foram esses: Antonio José, Manoel de Figueiredo, Nicolau Luiz, Antonio Xavier Ferreira de Azevedo e Sebastião Xavier Botelho; procuraram o vellocino e não o acharam; a Antonio José, faltava a noção da realidade, observava caprichosamente, via os ridiculos porque só viu os contrastes; Manoel de Figueiredo, creava a ideia mas não sabia popularisar a fórma; Nicolau Luiz concebia o typo, tinha a fecundidade da creação, Antonio Xavier, apesar da sua rudeza tinha o dom da popularidade; Sebastião Xavier Botelho queria restaurar o theatro pela imitação de Racine, Molière e Metastasio. Todos estes mineiros, que procuravam recompôr o edificio, ajustavam pacientemente as pedras, primitivamente faceadas. Descobriram os grandes lavores, o plano, a eurythmia da obra, mas faltou-lhes uma faculdade — o senso philosophico.

## CAPITULO I

### Pateos e Theatros no seculo XVIII (1707-1793)

O Theatro do seculo XVIII creado pelo cesarismo. — As Operas espectaculosas substituem a comedia nacional. — O *Pateo das Arcas* em 1711. — A Companhia de José Ferreira em 1716. — Livre concurrencia dos Theatros de 1727 a 1733 *Mouraria* e *Bairro Alto*. — A Companhia do hespanhol Antonio Rodrigues. — A Petronilha e a Gamarra. — Juizo do Cavalheiro de Oliveira. — Explendor do Theatro do Bairro Alto de 1733 a 1738. — O grande espectaculo e machinismo das Operas do Judeu. — O *Pateo dos Condes*, sua existencia até ao tempo do Terremoto. — Segunda phase d'este Theatro sob a direcção de Simão Caetano Nunes. — O Theatro de *Bonifrates*. — A *Opera da Trindade*, Alexandre Pagnetti e Ferreira Carlos. — Os Theatros regios de *Queluz*, *Salvaterra*, *Opera do Tejo*, e *Theatro da Ajuda*. — Fausto inexcedivel da Opera do Tejo. — O Terremoto de 1755, e a ruina dos Theatros portuguezes. — Renovação do Theatro da Ajuda, e dos Condes. — Fundação e historia do *Theatro do Salitre*. — Novo Theatro do Bairro Alto. — Fundação do *Theatro de Sam Carlos*. — O *Theatro de Sam João*, na cidade do Porto — Gosto geral pelos theatros particulares.

A creação do theatre moderno produzida pela burguezia no momento em que proclamou a sua liberdade, tornou-se no seculo XVIII um meio com que o cesarismo procurou distrahir-se e não deixar chegar aos ouvidos do povo o rumor da Revolução. Esqueceram-se as concepções dramaticas, fundadas sobre a realidade da vida, para adoptar a fórma exterior, espectaculosa, estupenda, que deslumbra os sentidos e amesquinha a alma. Os *Pateos das Comedias* converteram-se em grandes theatros, que admittiam no palco phalanges mace-

donicas e corpos de cavalleria manobrando á vontade. A realesa da Europa imitava no seculo XVIII o festim de Balthazar, esbanjando as riquezas nacionaes, libando com vertigem as agonias de gerações inteiras, sem se lembrar que a mão sinistra do tempo escrevia na parede do palacio a palavra dos direitos do homem, o verbo revolucionario. A historia do theatro portuguez n'este seculo é opulenta, excede em grandeza a dos melhores theatros do mundo; acha-se ennobrecida com o nome dos melhores architectos, dos melhores pintores e scenographos, dos mais profundos compositores, dos cantores mais afamados; mas uma cousa lhe faltou, a intelligencia da sua missão, reflectida por um lado na esterilidade do genio nacional, e por outro na exclusão do baixo povo dos divertimentos theatraes.

A Comedia portugueza desnaturada no seculo XVII com tantas causas de corrupção, viu-se no seculo XVIII perplexa entre duas forças extranhas egualmente poderosas e contrarias: as Operas italianas e as Tragedias francezas. Como em todas as violações da natureza, a graça dos velhos Autos tornou-se um esgár; a acção em vez de ser um resultado de leis da consciencia, converteu-se em paródia, tirada em parte dos grandes lances tétricos das Tragedias, e em parte formada de garganteios ridiculos de modinhas apropriadas das Operas. É este o caracter da unica vida que apresenta. Antes de entrarmos no estudo d'estas tres partes, a Baixa Comedia, a Tragedia e a Opera, vejamos a topographia do nosso roteiro, descrevendo os Theatros, a

que concorreu a sociedade portugueza e aonde se passaram as melhores emoções do seculo XVIII.

Abre este seculo com o antigo *Pateo das Arcas*, que desde 1591 até 1755 tem sido a unica arca da aliança dentro do qual se conservou a tradição dramatica popular. (1) Por um documento de 24 de Maio de 1707, que já citámos, sabe-se qual era o estado de florescencia d'este *Pateo;* o seu rendimento de 1711 a 1712, revela-nos uma numerosa concorrencia de espectadores, e um symptoma de principio de secularisação da nossa sociedade; em 1716 a installação da Companhia de José Ferreira, mostra-nos que a comedia portugueza começava a apparecer depois do gigante diluvio de tragicomedias jesuiticas e comedias hespanholas de capa e espada. É n'este *Pateo* que se deve julgar terem sido representadas as Mugiganças e Entremezes colligidos por Francisco Vaz Lobo, e publicados em 171 Perdido o privilegio da exploração d'este Pateo p Hospital de Todos os Santos, desde 1727 até 17 dá-se immediatamente a livre concorrencia do Thea da Trindade, Pateo dos Condes, Theatro do Ba Alto, Mouraria, Salitre, erigindo-se tambem os T tros regios de Queluz, de Salvaterra, da Ajuda Graça, do Paço da Ribeira, ou Opera do Tejo Sam Carlos.

Depois do *Pateo das Arcas*, o mais antig

(1) *Historia do Theatro portuguez*, livro II, cap. 1 vro IV, cap. 1.

*Theatro da Mouraria*, conhecido no seculo XVI pelo nome de *Pateo da Bitesga*; começou a funccionar a 11 de Julho de 1594 sob a direcção de Manoel Rodrigues. (1) Resistiu á acção do tempo e ás maldições do Santo Officio, mudando apenas de nome, e ficando assim chamado por ser situado no bairro da Mouraria. Até 1735 teve uma existencia obscura, e estava reduzido ás comedias de *bonifrates*; é o que se deprehende do testemunho do coevo Costa e Silva, que diz: «e como n'aquelle tempo (1735) havia na Mouraria um Theatro em que representavam *figuras inanimadas*, etc.» (2) Costa e Silva attribue a sua florescencia ás comedias de Antonio José.

O Theatro do Bairro Alto foi o primeiro que se tornou afamado no seculo XVIII; depois de terem n'elle figurado as Companhias hespanholas, as Comedias de Antonio José da Silva e de Alexandre Antonio de Lima manifestaram um symptoma de vida na arte nacional, immediatamente offuscada pelas Tragedias racinianas que estavam em moda entre a nossa aristocracia. O Theatro do Bairro Alto era situado no fim da rua da Rosa, no Pateo do Conde de Soure; (3) antes

(1) *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 320.

(2) *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 331.

(3) «Quando existia o tão falado Theatro do Bairro Alto, edificado no Pateo do Conde de Soure, etc.» Costa e Silva, *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 294. — Com o mesmo nome de Theatro do Bairro Alto, encontra-se memoria de outro situado na rua de Sam Roque; antes de 1842 era conhecido pelo nome de *Pateo do Patriarcha*. Não póde haver duvida ou confusão com o antigo, porque este ultimo foi construido em 1812, segundo a authoridade do snr. J. M. A. Nogueira.

de 1734 era elle o que estava mais em voga, sustentando o seu explendor pelo menos até á morte de Antonio José. A sumptuosidade de Dom João V chamando para Portugal os artistas italianos, vulgarisou entre nós o gosto pelas apparatosas decorações scenicas. O celebre pintor de architectura Simão Caetano Nunes, o primeiro decorador de Lisboa no seculo XVIII, dirigiu os trabalhos artisticos do Theatro do Bairro Alto. Silverio e Stopani tambem trabalharam na sua decoração antes de ser ajuntado ao Theatro da Rua dos Condes. Depois d'esta juncção, Simão Caetano Nunes ficou com a direcção artistica, inventando os machinismos e as vistas para a representação das assombrosas magicas que andavam na moda, taes como o *Feiticeiro de Salerno*. Foi por esta qualidade que o nosso artista mereceu a preferencia a Silverio e Stopani. (1)

Antes de 1734 estava estabelecida no Bairro Alto uma Companhia dirigida pelo comico hespanhol Antonio Rodrigues, cujo caracter assim nol-o descreve o Cavalheiro d'Oliveira: «Antonio Rodrigues, hespanhol, sustentou-se com felicidade muitos annos no theatro de Lisboa. Era bonissimo poeta, philosopho, historiador e palaciano. Era homem de bem tanto ás direitas, como actor de merito. Do seu pórte honrado redundou-lhe uma pensão annual de cento e vinte moedas de ouro que lhe dava o rei. Querido das mulheres, estimado da nobreza, e relacionado com muitos prelados do reino,

(1) Raczynski, *Dictionnaire artistique du Portugal*, p. 209

até do povo se fez idolatrar...» (1) No principio do seculo XVIII, como se vê d'este facto, ainda o theatro portuguez estava em poder dos actores hespanhoes; a devassidão de Dom João V chegou tambem do Convento de Odivellas até ás actrizes estrangeiras, tornando-se escandalosos os seus amores e prodigalidades com a Petronilla. Outra actriz hespanhola, Zabel Gamarra, muito antes da italiana Zamperini, deu egualmente volta á dignidade da fidalguia de Lisboa. O malicioso e sensato Cavalheiro de Oliveira, nos seus *Amusements periodiques*, relata como a Gamarra professou no Convento das Agostinhas ou de Santa Monica, e como, depois que expirou o seu apaixonado Marquez de Gouvêa, deitou os votos ás malvas, e foi congrassar-se com o marido em Hespanha, entregando-se outra vez á vida do theatro. O Cavalheiro de Oliveira saíu de Portugal a 19 de Abril de 1734, portanto tudo quanto escreve do Theatro deve entender-se como anterior a esta data. Eis o valioso documento historico: «Gamarra étoit certainement la plus belle actrice que nous avons vû sur le Theatre de Lisbone; elle étoit jeune, enjouée, engagante; elle avait beaucoup d'ésprit, de vivacité, et de grands charmes dans toutes ses maniéres. Elle avoit un mari et un amant declaré. Elle n'avoit donc, qu'un seul defaut, c'etoit celui d'etre affectée ou infidèle: elle trahissoit et son mari et son galant; elle avoit de l'aversion pour l'un, et seulement de l'estime pour l'autre...»

(1) *Amusements périodiques*, t. 1, p. 41.

Todas estas scenas passavam-se em volta do Théatr
do Bairro Alto; isto explica em parte o preconceit
que, não só pela influencia catholica mas tambem pel
tradição classica, considerava a profissão de actor com
infamante. Foi tambem por factos analogos que a rai
nha Dona Maria I deu um golpe profundo na arte na
cional prohibindo que as mulheres entrassem em scena

Com estes novos costumes imitados da côrte fran
ceza de Luiz XV, (1) todos os talentos artisticos qu
appareciam procuravam o theatro para se revelarem
Raro é o artista de merito do seculo XVIII que se nã
apresenta como scenographo ou pintor de architectura
O paisagista Pedro de Alcantra, natural do Algarve
distinguiu-se em Lisboa, entre 1747 e 1763 tomand
parte na ornamentação e decoração de muitos Thea
tros. (2)

No meio de todas estas pompas exteriores, os acto
res não tinham eschola, nem obras que os elevassem
No repertorio d'este theatro, as peças são phantasti
cas, exigem grandes mutações, machinas difficeis; d
parte dos actores bastava ser desboccado para faze
rir e agradar á nobreza dissoluta e ao alto clero.

No prologo ao Leitor desapaixonado, que preced
o primeiro volume das *Operas portuguezas*, queixa-s
Antonio José da Silva da impossibilidade de escreve
para Actores rudes e sem eschola, como os que occu

(1) *Introducção á Historia da Litteratura portug.*, p. 337
(2) Raczynski, *Dictionaire*, etc., p. 188.

param o Theatro do Bairro Alto de 1733 a 1738; referindo-se áquelle que sabe criticar desapaixonadamente, diz: «saberá discernir a difficuldade da Comica em um Theatro d'onde os representantes se animam de impulso alheio; d'onde os affectos e accidentes estão sepultados na sombra do inanimado, escurecendo estes muita parte da perfeição que nos Theatros se requer, por cuja causa se faz incomparavel o trabalho de compôr para semelhantes Interlocutores, que como nenhum seja senhor de suas acções, não as pódem executar com a perfeição que devia ser; por este motivo surprendido muitas vezes o discurso de quem compõe estas Obras; deixa de escrever muitos lances, por se não poderem executar.» (1) Não admirava que os actores do Theatro do Bairro Alto estivessem n'este estado, porque a vida de actor era julgada infame, segundo o espirito do direito romano que vigorava em Portugal antes da *Lei da Boa Rasão*. Apesar d'isto, o Theatro do Bairro Alto foi um dos mais populares do seculo XVIII; levantou-o o talento de Antonio José da Silva. Simão Thadeu Ferreira, livreiro e collector das principaes Operas que aí se representaram, dá-nos estas curiosas noticias: «Leitor, foi tão grande o applauso e acceitação com que foram ouvidas as Operas que no Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o anno de 1733 até o de 1738, que não satisfeitos muitos dos curiosos com as ouvirem quotidianamente re-

(1) *Theatro Comico portuguez*, t. I. p. 6, ediç. 1787.

petir, passavam a copial-as, conservando ao depois tais copias com uma tal avareza, que se faziam inv veis para aquelles que desejavam na leitura d'el uns apagar o desejo de as lerem, pelas não terem vido, outros renovar a recreação com que no mes Theatro as viram representadas.» N'este prologo clara Simão Thadeu Ferreira, que possuia tamb uma grande parte das comedias representadas nos Th tros particulares; «Outras muitas conservo em meu der, mas ainda não executadas, e outras que já o ram em Theatros particulares, com que voluntariam te te poderei lisongear o gosto sem que possas obrig me pela promessa.»

Estas comedias não foram publicadas na collec do *Theatro Comico*, mas imprimiram-se em folha lante, e formam o corpo da nossa baixa comedia. P vavelmente no Theatro do Bairro Alto, floresce celebre actor Nicolau Felix Ferris, a quem Lord rawley mandou que representasse uma comedia portuguez, para fazer uma ideia da scena lusita Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a rep sentação pedida a comedia de Alexandre de Gusn o *Marido confundido*, imitação de Molière. Este fa prova, que em 1737 continuava o theatro a perma cer em poder dos actores hespanhoes, e que uma rep sentação portugueza era um phenomeno para curi dade. Isto tambem explica o grande espanto caus pelas Operas portuguezas de Antonio José e Alex dre Antonio de Lima.

Vimos o grande numero de artistas que trabalhavam na decoração do Theatro do Bairro Alto; um contemporaneo confessa que a sua florescencia foi de 1733 a 1738. Nas Comedias representadas n'este periodo ha um excesso de vistas, um abuso deslumbrante de mutações. Na *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha*, representada no Theatro do Bairro Alto no mês de Outubro de 1733, descreve-se assim o «Apparato do Theatro e sua fabríca: Um carro com varias figuras dentro. — Uma capoeira sobre um carro, em que hirá um Leão, que sae fóra a seu tempo. — Um carro em que vem Dulcinea e varias figuras. — Dois cavallos um de Dom Quixote e outro de Sansão Carrasco. — Dois burros, um para Sancho Pança e outro para uma Saloia. — O Monte Parnaso com as Musas, Apollo e o Cavallo Pegasso. — Um porco. — Um cavallo que vem pelo ar e se lhe põe fogo. — Uma nuvem, etc.» Para esta representação davam-se as seguintes mutações: Sala de pannos de raz, bofetes e cadeiras, Bastidores de bosque; bosque e no meio um monte; sala de columnas e jardim funebre; vista de selva e mar, com um moinho ao longe, sala de azulejos, jardim alegre, etc. Tudo uma riqueza em contraposição com a graçola chula da peça. Na *Esopaida*, representada em Abril de 1734 no Bairro Alto, o assumpto grego renovado pela Italia e introduzido em Portugal por Dom João V, deixava os artistas pôrem em pratica as suas regras e symetrias academicas; não faltaram n'esta peça Templos e arraiaes, vistas de mar, selvas, jardins e came-

ras azulejadas. Em uma rubrica se lê: «Descobı um Templo, e no fim d'elle estará uma estatua de piter ao pé da qual hade haver uma Aguia com raios nas unhas, a qual se ha de mover a seu t po. . .» «Vôa a Aguia acima dita, e se põe sobre a beça de Esopo, que cahirá por terra, e depois se pôr como estava.» Tudo isto indica cumplicados chinismos, em que Simão Caetano Nunes, Manoel ( tano de Sousa e Oliveira Bernardes desperdiçara seu talento abrilhantando os theatros da capital, procuravam comprazer com a moda do seculo. *Encantos de Medea,* representados em 1735, em M abria-se o panno apparecendo um mar, em que na gava a Nau Argos; após o desembarque de Jason guia-se uma mutação em que apparecia uma sala com um Throno; á quarta mutação via-se «um jard aonde está o Vellocino, que é um Carneiro de our ao som do côro e instrumentos, sahirá Jason pela de fóra a cavallo no Pegaso, que trará azas, e de entrará no jardim, aonde tambem estará um Dra lançando fogo, e com elle brigará Jason.» Outra brica continúa a descrever estes difficultosos app lhos: «Mata ao Dragão, que com urros se meterá um buraco do Tablado d'onde sairão chammas de f e a esse tempo se desapêa do cavallo, que voando mará diverso caminho, e ao mesmo tempo descerá dea em uma nuvem, que vindo fechada se abrir d'ella sairá Medea.» (1) São infindas as mutaç

(1) *Operas portuguezas,* t. I. p. 243.

d'este genero, em que se abrem montes, chovem raios, surgem torres, batalham exercitos, velejam navios, dão-se transformações e metamorphoses; o theatro estava reduzido a um cosmorama grandioso, em que as palavras serviam de pretexto para os estupendos artificios. Em Maio de 1736 foi a representação de *Jupiter e Alcmena*; tambem aí apparece Juno descendo em uma nuvem «e n'ella virá pintado não só o arco Iris, mas em figura a ninfa Iris.» (1) Em Novembro de 1736 representou-se o *Labyrintho de Creta*; as rubricas mostram-nos as exigencias do sceuario; abre a scena com um: «Bosque e Marinha, e haverá no lado do Theatro uma gruta, e depois de se vêr no mar uma armada fluctuando com tempestade, sairão, etc.» (2) A segunda scena apresenta um «Templo com estatuas de Venus e Cupido, e uma pyra ardendo.» Nas *Guerras do Alecrim e Mangerona*, representadas no Carnaval de 1737, faz-se uma satyra de costumes da sociedade lisbonense, e por isso os artistas e machinistas pouco tiveram que engenhar; assim despida de espectaculo, esta comedia foi a que mais agradou no Theatro do Bairro Alto, e a unica que se tornou popular, contando-se d'ella sete edições. Em Maio de 1737 o Theatro do Bairro Alto voltou outra vez ás magicas, empregadas nas *Variedades de Proteu*; emquanto se tocava a symphonia, e se cantava alternadamente, appa-

(1) Ibid. p. 326.
(2) Ibid. t. II. p. 6.

recia um: «Porto de mar, em que haverá uma ponte aonde chegarão escaleres... e antes d'isto apparecei uma nau á vela; e ao mesmo tempo passará um coch pelo Proscenio do Theatro...» (1) «Bosque. Haver um monte matisado de flores e ao som de uma syn phonia de trompas irão sahindo varios monteiros co instrumentos venatorios, e se verão cruzar o Theati varios animaes silvestres, etc.» Com o *Precipio c Phaetonte*, representado em Janeiro de 1738, acabo a vida explendida do Theatro do Bairro Alto. De de 5 de Outubro de 1737, que Antonio José c Silva, auctor d'estas comedias magicas e entreme das de musica, jazia nos carceres do Santo Officio, e piando a liberdade de Gil Vicente, a quem a Inquis ção não recompensou por ter vindo tão tarde; a 19 c Outubro de 1739 foi trucidado este homem prestant a quem se devem os primeiros esforços para levantar theatro nacional. Depois da morte de Antonio Jos começou a florescer o Theatro da Mouraria, chegan muitas peças a serem communs ao repertorio de ar bos os Theatros; substituiu-o, é verdade, o engraça Alexandre Antonio de Lima, mas não tinha fecundid de para satisfazer a ancia de novidade do publico; Theatro do Bairro Alto começou a representar as tr ducções das Operas de Metastasio até 1741, e as Tr gedias de Voltaire.

Em 1742 estava estabelecido no Bairro Alto, Fra

(1) Ibid. t. II, p. 272.

cisco Luiz, com um espectaculo de *Bonifrates* e a exhibição de um *Presepio*. Em um recibo passado pelo Hospital de Todos os Santos e publicado pelo snr. J. M. A. Nogueira, se lê: «Pagou Francisco Luiz, por seu fiador Victorino Vaz Gonçalves, por conta que devia do arrendamento dos *bonecos* da Casa do Bairro Alto, reis 120$000, entrando n'aquella quantia 60$000 da Casa do Presepio.» (1)

Depois da morte de Antonio José, e dos esforços de Alexandre Antonio de Lima, o Theatro do Bairro Alto recorreu outra vez aos espectaculos dos *Bonifrates* e *Presepios*. Foi n'este estado que tomou conta d'elle o fecundo Nicolau Luiz. Falando da representação do *Belisario* de Nicolau Luiz no Theatro do Bairro Alto, Manoel de Figueiredo dá a entender este facto: «Como a minha comedia *Perigos da Educação* havia pouco tempo que tinha cahido no mesmo theatro, discorra-se que assumpto de riso e de mofa não seria aquelle meu dito, entre gentes que estavam loucas com o *Belisario* e *que sabem o theatro dos bonecros?*» (2)

Nicolau Luiz o celebre poeta dramatico, era o ensaiador do Theatro do Bairro Alto. A este theatro pertencia a celebre Cecilia Rosa, «a melhor actriz d'aquelle tempo» (3) como diz Costa e Silva que conheceu de perto a melhor parte dos actores do seculo XVIII.

D'esta eminente actriz, fala o poeta Manoel de Fi-

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 3742.
(2) *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. II, discurso 6.
(3) *Ensaio biographico critico*, t. X, p. 296.

gueiredo: «Passados tempos, visitando a senhora (
cilia Rosa, a achei vestindo-se para ir ao ensaio
falando-se em assumptos do Theatro, me disse que
punha na scena o *Belisario*, vertido pelo mesmo po
que traduzira em portuguez a comedia castelhana *R*
*nar despues de morir*, que tempo antes me havia e
prestado para lêr; fez a casualidade que tivesse al
poema, vi o principio e louvei logo o traductor por
tirar a torpeza do adulterio; a hora do ensaio era c
gada, despedi-me, ella partiu.» Cecilia Rosa da
como auctor do *Belisario* Nicolau Luiz, que tem
antes fizera representar a tragedia *Inez de Castro*,
parte traduzida e imitada da comedia de Luiz Vel
de Guevara. (1)

Cecilia Rosa desempenhou o papel de Ignez
*Castro* de Nicolau Luiz, cujo talento de ensaia
era admiravel. Diz Costa e Silva: «Se devo dar c
dito ao que diziam os actores que trabalharam deba
da sua direcção, nunca appareceu no theatro portugu
um ensaiador tão habil. *Uma comedia mettida em s*
*na por Nicolau Luiz, me disse muitas vezes José* I
*lix, era um ramalhete.*» (2)

O engenhoso poeta dramatico Manoel de Figuei
do, descreve uma representação do *Belisario*, escri
e ensaiado por Nicolau Luiz: «Fez a casualidade
achando-me a jogar ao anoutecer em casa de um a

(1) Analisada na *Historia do Theatro Portuguez*, t. II
320 a 325.

(2) *Ensaio*, etc., t. x, p. 297.

go com quem jantara em Lisboa, se movesse a conversação sobre o *Belisario;* e extranhando eu que ainda durasse, me respondeu um doutor medico: «E durará sempre! Nunca se viu obra como aquella, para quem entende do tragico.» E disse-o com valentia; eu que nunca mais pude pôr olhos no doutor sem ver-me tentado de um frouxo de riso para que já não tinha disfarse, acabei o *rober* e parti para o theatro.—A taes horas fui, que já não havia fumos de cobrador; sempre encontrei um que recebesse o dinheiro; mas o theatro não obstantes as muitas recitas, se achava ainda preamar pelas ervas, pois estava um grupo de gentes em pé no corredor. Ao romper por elle, fiquei vexado, e por entender que não representavam a tragedia, ouvindo uma risada similhante á que presenceei em outra occasião, quando no *Esposo fingido* appareceu o burro no theatro. Com effeito porem, era o *Belisario* o que os fazia rir.—Assentei-me ainda que mal, e alguns dos que guarneciam as fressuras se foram acotovelando, e mostrando-me aos outros, como quem diz: «A inveja com que estará este pobre de similhantes applausos, vendo cahir o outro dia a sua comedia!» Nenhum pode cortejar-me sem sorriso: alí ouvi o que digo nos *Censores do Theatro,* cuja conversação me atalha a dança; e a má musica que junto a mim se ia levantando, me fez sair mais depressa; pois um official de cavalleria, chamado mr. Luiz de Chermont, tão desembaraçado como nada tonto,... exclamou metendo em ridiculo o poema e os que o celebravam; o que me

obrigou a aprèssar o passo para ganhar a seje, sahin do theatro como os espectadores da minha Comed: repetindo até Alcolena: «*O que é o mundo!*» (1) E anedocta pouco lisongeira para Nicolau Luiz, pin nos a vida artistica do Theatro do Bairro Alto dep de 1560.

Ao Theatro do Bairro Alto pertenceram os acto José Felix da Costa, Victorino José Leite, João Ign Henriques, José Antonio Ferreira, Victor Porphyrio Borja e Antonio Borges Garrido, que na sua mocida representaram nas comedias de Nicolau Luiz, como declararam a Costa e Silva; muitos d'estes actores ram depois recrutados para o Theatro do Salitre p Antonio José de Paula.

O panno de bocca do Theatro do Bairro Alte pintado em 1760 pelo pintor e gravador Joaquim M noel da Rocha. (2)

Em 1768 representava n'este theatro a celebre ca tora Todi, então conhecida pelo nome Luiza Rosa Aguiar; n'este anno representou o *Tartufo* de Molièr traduzido para o Bairro Alto pelo Capitão Manoel Sousa. A educação musical d'esta eminente cantora actriz é devida a David Perez. No Bairro Alto e n Condes foi a sua estreia. N'este Theatro tambem figur sua irmã Cecilia de Aguiar, nas Tragedias *Alzira Zaira* de Voltaire, traduzidas pelo arcade e medi

(1) *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. II, disc. 6.
(2) Cyrillo, *Mem.* p. 116 a 120; Raczynski, *Dict.* p. 246.

beixas; egualmente figuraram n'este theatro como actoras, mais duas irmãs, Isabel e Iphigenia de Aguiar. (1) Foi preciso que se revogasse a lei estupida de D. Maria I, para que déssemos á Europa a celebre Todi.

No corpo de baixa comedia de cordel, vêm alguns entremezes com a declaração de terem sido representados n'este Theatro; taes são os *Velhos Amantes*, de 1784, e *Olinta*, ficção comica de 1789.

Depois do Theatro do Bairro Alto, cabe o primeiro logar, principalmente pelo seu caracter lyrico, ao Theatro ou Pateo dos Condes.

Sabe-se que existia antes de 1737; pela queixa de Pagnetti, empresario da Opera Italiana no theatro defronte do Convento da Trindade, se conhece que em 1736 estivera n'este theatro uma Companhia que representava comedias italianas; em 1737 sabemos que o Pateo dos Condes estava occupado por uma companhia franceza, que representava Operetas e *ballets* e fazia exibições de presepios e *marionettes*, pelo que pagava ao Hospital de Todos os Santos seiscentos mil reis annuaes. O Pateo dos Condes é muito anterior a qualquer d'estas datas, por isso que na referida queixa de Pagnetti, se refere ao *Pateo dos Condes* «em que *antigamente* se representavam em hespanhol por seis centos mil reis, etc.» D'aqui se póde inferir a antiguidade d'este theatro. Continuou florescente, de sorte que em

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, vb.º Todi. — Balbi, *Essai Statistique*, t. II. p. ccxix.

1739 estava occupado por uma companhia italian como se sabe pelas tres operas aí cantadas *Demetri* de Schiassi, *Il Velogeso* de Sala, e *Merope;* em 174 ainda lá se representou o *Ciro riconosciuto* de Caldar Arruinado Pagnetti com a empreza da Opera do thea tro da Trindade, passou o contracto feito por dez anno a Antonio Ferreira Carlos, que no theatro da rua d Condes ainda em 1742 pagava ao Hospital 600$00 réis annuaes.

O terremoto de 1755 tambem arrasou o Pateo d Condes; em ruinas ficou até que foi levantado no me mo sitio em 1770 pelo architecto Petronio Mazon um novo theatro que recebeu o mesmo titulo que o pr mitivo, sem comtudo haver entre elles nada de com mum. Aqui se distinguiu a celebre Todi.

O theatro da Rua dos Condes está situado aon era antigamente a cadeia do *tronco*, «antiga cadeia s tuada onde ora está o theatro da rua dos Condes, cu pateo inda recorda o seu nome.» (1)

Quando Simão Caetano Nunes adoeceu, confiou direcção d'este theatro a Gaspar José Raposo, dota de bastante talento para a pintura, occupando-se co habilidade nos trabalhos de decoração. Era então em prezario Paulino José da Silva; Raposo continuou di gindo-o artisticamente até depois da morte de seu me tre em 1803. Aleijado das pernas e levado em um carr pintava e dirigia os trabalhos de scenographia. O pi

(1) Costa e Silva, *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 24

tor decorador Manoel da Costa, depois de haver pintado o Theatro de Salitre, tambem foi aggregado como pintor ao Theatro da Rua dos Condes. (1) De 1770 a 1774 esteve n'este Theatro.

Aqui brilhou egualmente a Companhia da Zamperini; a 20 de Abril de 1774 cantou-se a Opera de Sacchini intitulada *L'Isola d'amore,* desempenhada pela afamada Zamperini, Trebbi, Schettini, etc; a 18 de Maio de 1774 tambem foi cantada a Opera de Bernardino Ottani *L'amore senza malicia,* tambem executada pela Zamperini, Trebbi e Felicaldi, etc. (2) D'aqui se originou a fundação do Theatro de S. Carlos.

A par d'estes espectaculos privatimente aristocraticos, temos como divertimentos populares o Theatro de *Bonifrates.*

Na Provisão de 15 de Septembro de 1739, em que se concede ao Hospital o privilegio sobre as representações, se allude aos espectaculos de *bonifrates:* «E por quanto de poucos tempos a esta parte se tinham introduzido n'esta côrte outra especie de Operas, que, supposto se não fizessem com figuras vivas, mas artificiaes, eram verdadeiras comedias e operas, que se faziam pelo mesmo estyllo d'ellas, e com musica, representando-se publicamente em casas alugadas para isso, e admitindo-se a ellas todos os que pagavam a entrada taxada pelos authores, termos em que da mesma sorte as comprehendia o privilegio do dito Hospi-

(1) Raczynski, *Dict.* p. 227.
(2) *Archivo Pittoresco, t.* IX, *p.* 148.

tal de se não poderem representar sem licença do me
mo Hospital, nem em logar que por elle lhe não fos
assignalado, de que eu lhes tinha feito mercê, do q
podessem usar a respeito de comedias ou operas de q
não tinham differença alguma substancial estas mode
nas representações que se faziam com figuras arti
ciaes, e que na realidade eram o mesmo que comed
e opera, e que com o nome d'esta se representavam...
e visto o que allegaram (Provedor, Thesoureiro e M
zarios do Hospital) informação que se houve pelo do
tor Francisco Nunes Cardeal, juiz que foi dos feitos
minha corôa e fazenda, ouvindo as partes, resposta
procurador da mesma corôa a que se deu vista e n
teve duvida; hei por bem declarar que o privileg
concedido ao Hospital e de que os Supplicantes tr
tam, e uso d'elle, comprehenda tambem as represent
ções que se fazem com *figuras artificiaes*, e mando q
por elle possam os supplicantes prohibir que se não f
çam sem licença do mesmo Hospital, e em logar q
por elle lhes não seja assignalado da mesma sor
que as comedias e operas...»

Um outro Theatro em que se representavam Op
ras, conhecido apenas pelo logar em que estava situ
do, nos mostra como estes espectaculos entravam n
phase nova da vida portugueza, que imitava os us
da côrte de Luiz XV.

Quando no seculo XVIII os monarchas, para se e
quecerem das ideias liberaes que germinavam na Eu
ropa, creavam em volta de si divertimentos faustoso

que absorviam rios de dinheiro, mostrando assim que eram poderosos ao menos em gastar, a Opera italiana foi a que mais occupou a attenção das côrtes. Não era isto admiração pelo genio musical que a humanidade revelava, porque Mozart foi desprezado em França e soffreu bastantes adversidades na Allemanha, era primeiro que tudo um aparatoso *dilletantismo* occupado em intrigas de bastidores suscitadas pelos *castrati*, que fazia com que a Opera merecesse tanto a protecção dos monarchas. Em Portugal a Opera foi introduzida como um espectaculo regio, nos casamentos dos principes. D'entre varias Operas que se cantaram em Lisboa em 1720, resta ainda o titulo de *Il triumpho delle virtu*. (1) Desde que em 1727 foi abolido o privilegio em que só o Hospital de Todos os Santos dava licença, mediante certa parte nos lucros, para as representações scenicas, o theatro italiano tomou mais desenvolvimento; em 1735 inaugurou-se uma Opera italiana, em umas casas defronte do Convento da Trindade, em que se representava publicamente, mediante uma certa ta-

(1) Com este titulo existe um elogio dramatico, sem data, mas com certeza muito posterior a 1720: «*Il trionfo della Virtù*, componimiento dramatico dedicato al Eccellenza del signore Marchese di Pombal, Primo Ministro, secretario de Stato ec, ec. ec. del Re Fedelissimo. Di Eleonora de Fonseca Pimentel.» O opusculo não tem data, mas a dedicatoria é: «Di Napoli li 15 di marzo 1777;» aí se refere a inauguração da Estatua Equestre. Segundo se crê, esta dama, de origem portugueza, conhecida tambem pelo nome poetico de Actidora Esperatusa, nasceu em 1750; d'onde se conclue que a opera cantada em 1720 teria outro libretto. Vid. a biographia d'esta poetisa luso-italiana, no *Comm. do Porto*, n.º 124, XVII anno.

xa de entrada apresentada pela empreza. Contin
isto assim, até que com a affluencia de uma compan
comica italiana, de uma companhia franceza, e ou
de bonifrates, o Hospital requereu a Dom João v, ‹
o reintegrasse no goso do seu antigo privilegio, ‹
datava de 1588.

A Opera que estava estabelecida nas casas ao
do Convento da Trindade, teve de requerer ao Hos
tal licença para continuar os seus espectaculos; era
tão emprezario Alexandre Pagnetti, que pelo me
explorava este campo desde 1735. Os lucros que ti
ra durante os dois annos em que estivera independ
te do privilegio do Hospital foram bons, por isso ‹
se sujeitava á licença e condições impostas por es
O Theatro da Trindade era tambem conhecido p
nome de *Academia de Musica;* a 23 de Abril de 17:
se effectuou n'elle um grande sarau musical, executa
por Helena e Angela Pagnetti, Domingos Galleti, C
tano Valleti, etc., sob a direcção de Caetano Ma
Schiassi, compositor da Camara do Principe de D
mstad, (1) e autor da opera *Demetrio,* representada
1739.

Eis o despacho da Meza do Hospital: «A M‹
usando do seu privilegio na fórma que lhe é concedi‹
dá licença ao supplicante para representar Oper
como até agora, no theatro junto ao Convento da Tr
dade, por tempo de 10 annos, contribuindo em ca

(1) Benevides, *Archivo Pittoresco,* t. IX p. 148.

um com setecentos mil reis, para a cura de enfermos do Hospital, pagos aos quarteis. Meza, 17 de Julho de 1737.»

Alexandre Pagnetti, emprezario da Opera da Trindade, soffria uma terrivel competencia com o Theatro do Pateo dos Condes, aonde então representava uma companhia de francezes; estes exploravam o publico com comedias, com *ballets,* com entremezes e tambem com *marionettes* ou scenas de presepio. Pagnetti recorreu á Meza do Hospital expondo-lhe todos estes inconvenientes: «que não podia concorrer com os emprezarios das Comedias italianas, a quem o Hospital concedera represental-as dando-lhe aquelle Pateo (da rua dos Condes) em que antigamente se representavam em hespanhol, por seiscentos mil reis, no que claramente se vê, vieram os ditos francezes a ter mais utilidade do que antes tinham, pois então pagavam oitocentos mil reis de aluguer de umas casas, em que faziam as ditas comedias, e agora se lhes deu casa e privilegio por menos duzentos mil reis, á vista do que se faz preciso ao supplicante expôr a VV. EE., que sendo elle o primeiro que fez offerta e lanço para esta casa, e tendo sido elle quem n'esta côrte principiou com tanta despeza o divertimento da Opera, para o que faz grande empenho de sua casa, por causa dos luctos reaes, sem a fazer, por cuja rasão, querendo vêr se recuperava alguma cousa no tempo da primavera, se empenhou muito mais, como é notorio, em que mostra a experiencia, que só nos tres mezes de inverno e entrudo, se póde

fazer com esperança de alguma utilidade... tendo pago um conto de reis pelas casas em que está o dito theatro e fazer trinta e cinco mil cruzados de despezas certas, para pôr prompto o dito theatro, e companhias de musicos que esperam.» Os luctos reaes a que se refere Pagnetti, foram pela occasião da morte da Infanta D. Francisca, a 15 de Julho de 1736.

Pagnetti pedia que lhe diminuissem a contribuição ou que lhe déssem terreno para fundar um theatro, e que se impuzessem certas restricções aos outros theatros, prohibindo-lhes o «andarem fazendo representações em musica, nem ainda a titulo de entremezes, como tambem nos presepios que não possam exceder o tamanho nem qualidade das figuras, e que havendo outro qualquer curioso que queira fazer Operas, o supplicante lh'o possa impedir... sendo só os divertimentos da Opera e Comedias, os unicos que para a concorrencia dos curiosos d'esta côrte, parece são de sobejo.»

A Meza do Hospital abateu cem mil reis á pensão dos setecentos, por despacho de 28 de Julho de 1737, não attendendo ás outras clausulas propostas por Pagnetti. Este abatimento ou reducção a seiscentos mil reis não salvou o emprezario, que requereu de novo ao Hospital, para que, em attenção das grandes despezas que fizera em contractar dançarinos, cantores, scenarios e vestuarios, lhe désse licença para construir um theatro seu, dentro de dois annos, continuando a pagar trezentos mil reis annuaes. O Hospital deferiu a pretenção, mas Pagnetti não a póde sustentar, durando ape-

nas seis mezes na sua mão, passando o resto do tempo para Antonio Ferreira Carlos. O Privilegio de representar Operas, concedido a Pagnetti por espaço de dez annos, ficou a Ferreira Carlos, que o continuou a exercer no theatro dos Condes, acabando em 1742, por isso que a Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743 acabou com o privilegio do Hospital.

Na *Relação das Rendas e gastos do Hospital real de Todos os Santos,* relativa ao anno de 1742 a 1743 (de Novembro a Outubro) vem a seguinte verba:

«Do rendimento que o Hospital recebia das Operas e Comedias, que se representavam n'esta cidade, cobrou: 1:300$000 rs.» (1) Nos annos seguintes já não vem mencionada esta verba; por tanto a verba supra, como se deduz pela palavra *recebia,* refere-se talvez á cobrança de rendas atrazadas.

Tornado o Theatro portuguez uma sumptuosidade faustosa da côrte e da nossa fidalguia, immediatamente se dá o concurso dos archictetos e pintores do seculo XVIII, que estipendiados pelos monarchas converteram o humilde Pateo das Comedias em soberbo amphitheatro. Na segunda metade do seculo XVIII contam-se nada menos de quatro theatros regios exclusivamente destinados a distrahir o vasio de interesses da côrte, cujos aulicos se entretinham a acompanhar o santissimo sacramento e a correr touros. O malicioso Lord Beckford descreve-nos uma recepção no paço, em que

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 3685.

estavam o principe do Brazil, e Dom João com as mã
metidas nas algibeiras, escancarando a bocca até
orelhas com semsaboria, e correndo com os olhos
umas para outras cousas com a petulancia da imbecil
dade. Para distraír estas almas se construiram
Theatros de Queluz, de Salvaterra, a Opera do Tejo,
o Theatro da Ajuda.

O Theatro de Queluz foi dirigido pelo architecto
decorador Ignacio de Oliveira, que Dom João v hav
mandado estudar a Roma, aonde foi discipulo de B
nedetto Letti e de Paulo Mathei. Este celebre artis
tambem, durante a ausencia de Bibiena, dirigiu o The
tro Real chamado *Opera do Tejo,* bem como o The
tro dos Congregados do Espirito Santo e o Theatro d
rua dos Condes; morreu a 18 de Janeiro de 1781. (1)
O Theatro de Queluz era destinado para a representaçã
lyrica, e distingue-se por ter sido o centro aonde co
meçava a crear-se a Opera portugueza; n'elle figur
ram os compositores portuguezes Luciano Xavier do
Santos, Jeronymo Francisco de Lima, João de Sous
Carvalho, Antonio da Silva e João Cordeiro da Silva
em Queluz cantaram-se Operas de Piccini e de Davi
Perez. Eis a serie chronologica das Operas que se ca
taram n'este regio theatro:

1763—*L'amante ridiculo deluso,* de Piccini.
1764—*Gli Orti Esperide,* de Luciano Xavier dos Sa

(1) Raczynski, *Dictionaire*, etc., p. 214; Cyrillo, *Mem.* p. 9

tos, compositor e Organista do Infante D. Pedro na real capella dos Paços da Bemposta.

1767—*L'Isola desabitata,* de David Perez.

1771—*Il Palladio conservato,* de Luciano Xavier dos Santos.

1774—*Ritorno di Ulysse in Itaca,* de David Perez.

1778—*Il Natale de Giove,* Opera por João Cordeiro da Silva.

1778—*Angelica,* de João de Sousa Carvalho, successor de David Perez, e mestre de Marcos Portugal. Esta Opera foi cantada no anniversario da Princeza do Brazil, D. Maria Benedicta.

1778—*Alcide Albinio,* de Luciano Xavier dos Santos.

1779—*Ati e Sangaride,* Serenata por Luciano Xavier dos Santos, cantada por Orti, Ripa, Reyna, Torriani e Galati.

1779—*La Galatêa,* Serenata de Antonio da Silva, discipulo de David Perez.

1780—*Testoride Argonauta,* Opera de João de Sousa Carvalho.

1781—*Palmira de Tebe,* Serenata de Luciano Xavier dos Santos, cantada pelos musicos acima nomeados, á excepção de Galati, substituido por Toti.

1781—*Seleuco, ré di Siria,* Opera de João de Sousa Carvalho, cantada no anniversario de D. Pedro III.

1782—*Everardo II, ré di Lithuania,* pelo mesmo.

1782—*Callirroé in Sira,* Opera de Antonio da Silva
1783—*Endimione,* Opera de João de Sousa Carvalho
1783—*Sirace de Sophonisba,* Opera de Antonio Lea Moreira, no anniversario de D. Pedro III.
1784—*Il Ratto di Proserpina,* Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Ripa, Toı riani, Marini e Venturi.
1785—*Archelao,* Opera pelo mesmo, substituindo no cantores Ferracuti a Venturi.
1785—*Ercole sul Tago,* Opera de Luciano Xavier do Santos, cantada pelos cantores citados.
1787—*Telemaco nell' isola di Calypso,* Opera de Joã Cordeiro da Silva, cantada pelos mesmos.

Outro Theatro regio, egualmente celebre, era o d Ajuda ou de Dom João v, fundado com o palacio; sua inauguração data de 4 de Novembro de 1739. D Çoimbra, para aonde fugira do terromoto em 1755 foi chamado a Lisboa o italiano Jacopo Azolini, qu dirigira anteriormente a Opera do Tejo, para se encaı regar das decorações scenographicas do Theatro d Ajuda. Foi isto em 1767 ou 1768; exerceu este em prego até ao anno de 1786 ou 1787, tempo em qu morreu com 70 annos pouco mais ou menos. Foran discipulos de Azolini, além d'outros muitos, José Caı [illegible] Binheti e Manoel Piolti; sentindo-se já doente [illegible]do pôz em scena a Opera *Assur,* reuniu em con[illegible] o os discipulos, dando-lhes por thema varias deco[illegible]es, para assim vêr qual estaria no caso de o sub

stituir. Binheti pintou um Templo, e Piolti um Palacio real; foram estes dois os unicos approvados, mas Azolini morreu sem se ter decidido por nenhum. (1) No Theatro regio da Ajuda intermeavam-se as Operas italianas com as tentativas da Opera nacional. Recompondo o seu repertorio conhece-se o grau da vida artistica que teve:

1753—*L'Eroe Cinese,* Opera de David Perez; a sua actividade artistica manifestou-se em Portugal em 1752 com o *Demofoonte.*

1754—*Ipermenestra,* pelo mesmo.

1764—*Cavaliere per amore,* Opera de Piccini.

1765—*I Francesi brilhanti,* Opera de Paesiello.

1768—*Solimano,* Opera de David Perez.

1769—*Amor industrioso,* Opera de João de Sousa Carvalho.

1771—*Clemenza di Tito,* Opera de Jomelli.

1773—*Armida abandonada,* Opera de Jomelli.

1773—*Eumene,* Opera de João de Sousa Carvalho, cantada no anniversario de D. José.

1774—*Olympiade,* de Jomelli.

1775—*Demofoonte,* Opera de Jomelli.

1778—*Gioas, ré di Giudà,* Oratorio de Antonio da Silva.

1779—*Gli Orti Esperide,* Opera por Jeronymo Francisco de Lima.

(1) Raczynski, *Dictionaire,* 18.

1780—*Edolide e Cambise,* Opera de João Cordeir
Silva; cantaram-na Reyna, Orti, Torr
Ripa e Toti.

1783—*Salomé, madre de' siette martiri Macabei,*
torio de João Cordeiro da Silva.

1783—*Tomiri,* Opera de João de Sousa Carvalho.

1784—*Il ritorno di Tobia,* Oratorio de Haydn.

1784—*Alcione,* Opera pelo mesmo.

1784—*Esione,* Opera de Luciano Xavier dos Sant

1785—*Nettuno e Egle,* Opera de João de Sousa
valho.

1785—*L'Imminei di Delfo,* Opera de Antonio Leal
reira; no casamento do Infante.

1786—*Esther,* Oratorio de Antonio Leal Moreira.

1788—*Gli Eroé Spartani,* Opera de Antonio Leal
reira.

1788—*Megara tebana,* Opera de João Cordeiro da
va; cantaram-na Reyna, Gelati, Polica
Marini e Ferracuti.

1789—*Lindani e Dalmiro,* Opera de João Cordeir
Silva; cantaram-na Reyna, Gelati, Ma
chini, Sclettini, Manna, Capellani e Ba
lini.

1789—*La Vera constanza,* Opera de Jeronymo F
cisco de Lima.

1789—*Numa Pompilio,* Serenata de João de S
Carvalho.

1790—*Le trame deluzo,* Opera de Domenico Cimar

De todos estes Theatros regios o mais assombroso, e talvez o primeiro que existiu na Europa, notavel pelas suas dimensões e fabulosa riqueza foi o Theatro Real, chamado Opera do Tejo, inaugurado a 31 de Maio de 1755, e n'esse mesmo anno reduzido a um montão de ruinas pelo terremoto. O italiano João Carlos Bibiena, pintor de decorações, que veiu servir Dom José em 1753, foi o principal decorador da Opera do Tejo; com elle vieram da Italia Marcos, pintor de figura, e Paulo, pintor de batalhas. (1) Antes de Bibiena, João Berardi dirigira como pintor a decoração do Theatro, e foi este artista o que gravou os magnificos librettos das operas que aí se representaram, e que se distribuiam aos espectadores. Durante a ausencia de Bibiena, substituiu-o na direcção artistica Ignacio de Oliveira Bernardes, pintor e architecto, sendo depois tambem substituido por Jacopo Azolini. Emquanto Ignacio de Oliveira exerceu este brilhante cargo, José Antonio Narciso era o encarregado de executar os planos inventados por Oliveira; Narciso continnou a trabalhar ainda depois da chegada de Azolini. Narciso havia nascido em Lisboa em 1731, aonde morreu em 1811. (2) Tambem na Opera do Tejo devia ter trabalhado Lourenço da Cunha, o melhor pintor portuguez de perspectiva e architectura, rival de Bacarelli e emulo de Bibiena; Lourenço da Cunha havia voltado da

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 28; Cyrillo, *Mem.*, p. 175, 188, e 190.

(2) *Ibid*, p. 205; Cyril. *ib*. p. 219.

Italia em 1744. Nicolau Servandoni tambem era
dos distinctos scenographos d'este fabuloso Thea
aonde occupava o cargo de machinista juntamente c
Petronio Manzoni. O Theatro foi inaugurado em
de Março de 1755, anniversario natalicio da rair
Depois de ter occupado os grandes architectos e s
nographos, os mais celebres *castrati* d'este seculo
opulencia monarchica vieram aqui fazer eccoar as s
vozes inimitaveis. Os nomes de Elisi, Cafarelli, M
zuoli, Giziello, Veroli, Balbi, Luciani, Raaf, Rai
Guadagni e Balino, formavam, no dizer do inglez B
ney, uma Constellação de grandes cantores. (1) Cc
e Caffarelli recebiam de ordenado doze a treze con
de reis cantando apenas pouco mais de dois mezes
tenor Balbi recebeu por duas estações vinte e qua
mil cruzados. Dom José brindava o *castrato* Gizi
depois de executar uma Cantata de Jomelli, offerec
do-lhe uma gallinha de ouro cercada de vinte e qua
pintainhos?

Era director d'este extraordinario Theatro dos
ços da Ribeira, ou Opera do Tejo, o afamado Da
Perez, napolitano, que floresceu em Portugal de 17
a 1788. Burney, descrevendo a estreia extraordina
de David Perez no *Demofoonte*, pela valentia da
chestra e pelas explendidissimas decorações, quai
fala da Opera do Tejo, diz: «Mas o Theatro de s

(1) *A general History of Music*, t, IV, apud Vasconcel
*Os Musicos Portuguezes*, t. I, p. 180, notavel n'esta descrip

magestade portugueza, inaugurado no anniversario natalicio da rainha, a 31 de Março de 1755, ultrapassa em magnitude e decorações *tudo quanto os tempos modernos podem apresentar.*» (1) Se nos lembrarmos que este vasto e erudito historiador da musica, viajou pela Italia, França, Allemanha e Inglaterra, em um tempo em que os reis tinham rivalidades mutuas no explendor das suas Capellas e Theatros particulares e se disputavam os melhores compositores e cantores, não custará a acreditar em tantas maravilhas. Dom José pensionava Jomelli para lhe remetter a partitura das Operas que escrevia para a côrte de Wurtemberg; as Operas *Il Velogeso,* e *Enea nel Lazio,* com uma *Cantata* encommendada para se cantar nas festas pelo nascimento de um principe seu filho, foram retribuidas á Jomelli por Dom José com a quantia de mil e duzentos ducados de ouro! Aproximemos d'estas pompas artisticas este retrato que Beckford esboçou do povo portuguez, e abençoemos a Revolução: «Nenhuns mendigos egualam os de Portugal, pela força de seus pulmões, pela abundancia das ulceras, pela profusão das suas bexigas, pelo variedade e arranjo dos seus andrajos, e por uma teimosia indomavel.» (2) A par d'este desperdicio das riquezas da nação, o rei e a familia real consideravam-se os esmoleres natos do povo. Diz a este proposito Lord Beckford: «Graças a esta cari-

(1) *Op. cit.*, vol. IV, p. 571: Apud Vasconcellos, a quem seguimos n'este ponto como o mais completo.
(2) Beckford, *Spain,* letter. I.

dade mal entendida, algumas centenas de meliantes aprendem a manejar as moletas em logar do exercicio da espingarda, e a arte de fabricar chagas, ulceras e emplastros com a mais asquerosa perfeição.» Com uma nação de mendigos não podia haver Theatro popular; á medida que se vier erguendo o vento da Revolução, renovar-se-ha outra vez o antigo *Pateo,* que se hade tornar assembleia politica. A Opera do Tejo abriu-se com a representação da Opera de David Perez *Alessandro nell' Indie,* representada pela primeira vez em Genova em 1751, mas tornada a pôr outra vez em musica pelo eximio director. A letra era do Abbade Metastasio, em moda em todas as côrtes da Europa, e imitado e traduzido em Portugal. (1) Seguindo a descripção de Burney, n'esta representação entrou em scena um esquadrão de cavalleria; Volckmar Machado, diz que desfilaram no palco quatrocentos homens que fingiam a Phalange macedonica como a descreve Quinto Curcio. Se nos lembrarmos da pompa das Tragicomedias dos Jesuitas no seculo XVII, comprehendemos esta competencia da realeza. Tambem apparecia em scena o cavallo de Alexandre, o afamado *Bucephalo,* para o manejo do qual David Perez compôz expressamente uma marcha. Para que nada faltasse á magnificencia da Opera do Tejo, entre os artistas que estavam encarregados da sua decoração havia desenhadores

(1) Vid a traducção de João Carneiro da Silva, Lisboa, na [illegible]cina de Simão Thadeu Ferreira, 1783. O traductor era um [illegible]bre *gravador.*

e gravadores para reproduzirem as vistas de todas as scenas e actos que se succediam no espectaculo, com as quaes se formava o libretto distribuido pelos espectadores. Os gravadores mais conhecidos eram Berardi, predecessor de Bibiena, (1) Michel le Boiteux, architecto real e gravador, (2) e Dourneau. Vimos estes dois primorosos librettos em poder de Joaquim de Vasconcellos. As gravuras da Opera *Alessandro nell' Indie,* representam grandiosos campos de batalha, o pavilhão regio de Alexandre, camaras reaes de Elofide, o interior do templo de Baccho, as duas portas da cidade que se abrem á chegada de Alexandre, vendo-se ao longe a cidade illuminada. A este tempo a gravura estava em Portugal em um progresso inexcedivel; com a vinda de Debriè, de Harrewyn, Vieira, Quilhard, Rochefort e Le Boiteux, propagara-se esta nova arte necessaria para as apparatosas edições in-folio da Academia de Historia portugueza, e para os livros, que se usavam por moda embellezados com vinhetas allegoricas, cabeças de pagina e colophons, do mais mimoso desenho. Os libretos da Opera do Tejo são hoje o mais claro documento da sua magnificencia. A Opera *Clemenza di Tito,* de Antonio Mazoni, foi tambem representada nos Theatros dos paços da Ribeira; a letra era egualmente do predilecto Metastasio; o libretto contém nove gravuras anonymas.

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 27; Cyrillo, *Collec. de Memorias*, p. 189 e 190.
(2) Raczynski, *Op. cit.*, p. 30; Card. Saraiva, *Lista dos Artistas*. p. 5 a 19.

A Opera de David Perez foi representada na primavera, e a de Mazoni no estio, d'onde se conclue que o *Alessandro nell' Indie* serviu para a inauguração, e que as representações eram segundo as estações do anno, do mesmo modo que se contratavam os *castrati*. No primeiro de Novembro de 1755 succedeu a immensa catastrophe do terremoto de Lisboa. A Opera do Tejo desappareceu sob as ruinas da capital, depois de um explendor de sete mezes. Uma inundação do Tejo e um incendio pavoroso completaram a obra da destruição. Passou-se dos brocados e veludos para o uso da estamenha das fabricas nacionaes.

Resta-nos falar ainda do Theatro regio de Salvaterra, aonde se cantaram principalmente Operas de Cimarosa. No seculo XVIII todos os Theatros portuguezes, incluindo os Condes e o popular Salitre, tiveram de condescender com a monomania das Operas italianas. A familia reinante vivia em diversos palacios, conforme as estações ou o seu capricho; em cada residencia tinha um theatro para se distrahir da sua fastienta inercia. O Theatro de Salvaterra é tambem devido ao architecto Bibiena, que havia trabalhado no Theatro da Ajuda e na Opera do Tejo. Bibiena começara a servir el-rei Dom José em 1753, e n'este mesmo anno apparecem-nos representadas no theatro de Salvaterra duas operas de David Perez *Didone Abandonata* e *Demetrio*, e a *Fantesca* de Hasse. Em 1764 cantou-se a opera de João Cordeiro da Silva *Arcadia in Brenta*, ecutada por Maruzzi, Vasquez, Orti, Leonardi, Ca-

valli, Principi e Georgetti; em 1772, cantou-se a Opera *Lo Spirito de contradizione* de Jeronymo Francisco de Lima. Em 1775 cantou-se a Opera de Paesiello *Lucio Papirio,* e em 1776 cantou-se a Opera de Jomelli *Iphigenia in Tauride;* em 1788 cantou-se outra Opera de Paesiello, *Socrate imaginario;* duas Operas de Cimarosa, em 1788 *L'Italiana in Londra,* em 1791 *Gli due Baroni;* e em 1792 a Opera de Grétry *Ricardo Cor di Leone.* Desde 1792 os Theatros regios calaram-se, por causa da fundação do Theatro de S. Carlos.

Entre os Theatros do seculo XVIII encontramos tambem memoria do Theatro da Graça, construido por Simão Caetano Nunes (1) e de um segundo Theatro do Bairro Alto, situado perto de Sam Roque. (2) O Theatro dos Condes foi reconstruido em 1770, não tendo nada de commum com o antigo Pateo d'este nome. O Theatro da Rua dos Condes absorveu em si o antigo Theatro do Bairro Alto, e por seu turno foi tambem absorvido no Theatro de Sam Carlos em 1812.

Outro theatro de que achamos memoria é o Theatro de Belem. D'elle fala Manoel de Figueiredo, descrevendo a representação da comedia de Nicolau Luiz intitulada *Belizario.* — «Passados tempos, a aragem que teve o Theatro de Belem, por se conservar fechado o da cidade, e por entrar n'aquelle tempo um emprezario habil, fizeram que não só d'ella concorressem gente,

(1) Raczynski, *Dictionaire,* p. 210.
(2) Fonseca Benevides, *Archivo Pittoresco,* t. IX, p. 148.

mas que ainda a. grandeza, ou por divertir-se c
favorecer aquelles miseraveis, que todo o anno a
tinham, se dignasse assistir aos seus beneficios. -
um d'estes se deu o *Bellisario* nas papeletas, com
thentica do encontro que tinha encontrado nos
tros da cidade. Ou me déssem chave, ou me con
sem, achei-me em uma fressura visinha ao car
em que estavam muitas senhoras da côrte. Ai
*Belisario* me pareceu peior que quando o li, mas
sadas e os applausos era os mesmos que no outro
tro; (Bairro Alto) etc. — Prodigiosamente, um
que vinha do alto e que não era de homem, mal
do, me consolou os ouvidos; pois articulava estas
vras: *Vossês não sabem a afflicção em que esto*
Levanto os olhos e vejo a ex.ª snr.ª D. M. F. c
esqueço-me do drama dou ouvidos á critica. ]
d'aí a pouco: *Estou desejando dar uma bofetad*
*quella mulher!..* D'aí a nada: *Eil-os aí torn*
Chega o *Belisario* e depois os que querem saca
mulher: *Já não posso mais!* E dizia isto a se
senão com ira, com aborrecimento.» (1) Esta c
do pobre Manoel de Figueiredo, descreve-nos o
do theatro na segunda metade do seculo XVIII, n
respeita a parte litteraria e a parte anedoctica. C
tro de Belem era pobre, e só era frequentado q
por qualquer circumstancia os theatros de Lisb
tavam fechados. Chamava-se Theatro do Espirito

(1) *Obras* de Manoel Figueiredo, t. II, discurso 6.

O Theatro do Salitre, apesar de ser por vezes invadido pelas Operas italianas, tornou-se o centro da comedia nacional; fundou-o em 1782 o pintor, architecto e decorador Simão Caetano Nunes, por causa do equilibrista Tersi. Era propriedade de João Gomes Varella. Durante a empreza de Paulino José da Silva, Simão Nunes pintava as decorações d'este Theatro, continuando a exercer estas funcções até á administração de Antonio José de Paula; morreu este notavel artista em 1803. Por occasião da sua doença passou a direcção scenographica para Manoel da Silva. Em todas as emprezas theatraes em que entrou Simão Caetano Nunes, nunca os lucros lhe indemnisaram as fadigas. (1) Era na velha comedia do Salitre que se usava a designação dos diversos typos que prevaleceram no theatro até ao romantismo: *galan ponta de scena, pai gracioso, barbas, segundo galan, lacaia, mãe nobre,* etc. No seculo XVI ao *gracioso* chamava-se *ratinho.*

Ainda se sabe qual era a companhia do Salitre antes da administração de Antonio José de Paula.

Em uma peça intitulada *Virou-se o feitiço contra o Feiticeiro,* impressa em 1780, vem a companhia dos actores indicada. Eram Fernando José de Queiroz, Angela Tereza Azua, Victoria Candida de Araujo, Anna Filismina, Bernardino Antonio Cota, José Antonio Gentil, José Xavier, Manoel José, e José Theotonio.

Em uma peça intitulada *Pequeno drama,* letra de

(1) Cyrillo Volkmar Machado, *Collecç. de Mem.*, p. 200.

José Caetano de Figueiredo e musica de Marcos Portugal, representada no Theatro do Salitre a 17 de Dezembro de 1787, no anniversario de D. Maria I, encontram-se os nomes dos seguintes actores, tambem cantores: José Felix da Costa, Antonio Manoel Cardoso Nobre, Nicolau Ambrozini, Victorino José Leite e José dos Santos. (1) O *Idylio,* de Marcos Portugal, cantado no Salitre, a 25 de Abril de 1783 no anniversario de D. Carlota Joaquina, era escripto pelo actor e poeta José Procopio Monteiro. D'este celebre actor diz José Maria da Costa e Silva: «havia sido professor de Rhetorica e Poetica, mas faltando-lhe a paciencia que exige o magisterio, havia abandonado Cicero e Quintiliano, preferindo representar no tablado ás noites a aturar os rapazes de dia.» Era particular amigo do afamado dramaturgo Nicolau Luiz, e por elle colheu Costa e Silva as tradições da sua vida, que devia bem conhecer, por isso que «elle se ligou muito especialmente com o *famoso centro* José Procopio.» (2) N'esta peça cantou outro actor ainda não nomeado, Custodio José da Graça. O Theatro do Salitre explorava o bello talento de Marcos Portugal para celebrar com os seus espectaculos as ephemerides do paço. A 25 de Julho de 1787, aí se cantou o elogio dramatico *Licença Pastoril* nos festejos do anniversario da Princeza D. Maria Benedicta. A 25 de Abril de 1789 cantou-se o dra-

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos portuguezes*, t. II, p. 81.

(2) *Ensaio biographico critico*, t. X, p. 295.

ma *Gratidão,* letra de Antonio Neves Estrella e musica de Marcos Portugal; além dos actores já conhecidos, cantou Victor Procopio de Borja, fazendo com Victorino José Leite as partes de damas, porque n'este tempo um decreto de D. Maria I, prohibia que apparecessem mulheres no palco. Para o anniversario do principe Dom João, escreveu José Procopio a letra do drama *A Inveja abatida,* posto em musica por Marcos Portugal, cantado no Salitre a 13 de Maio de 1789, pelos actores já conhecidos. Na traducção da opera buffa italiana *Le trame diluse,* representada no Salitre com o titulo *A Noiva fingida,* em 1790, apparecem a cantar os actores Diogo da Silva, José Arsenio, Antonio José de Serra, representando de Damas, Serra, Victor Porphyrio e Victorino José Leite. Ainda em 1790 escreveu Marcos Portugal para o Theatro do Salitre a musica da burleta *Os Viajantes ditosos,* traduzida do italiano *Il Viaggiatore felici;* ainda apparecem dois actores novos, Victor Arsenio e Madeira.

Nos annos de 1793 ou 1794, o auctor Antonio José de Paula, voltou do Theatro do Rio de Janeiro com algumas sommas que lá arranjara, e tomou conta do Salitre, recrutando os actores da Rua dos Condes, juntos com alguns que comsigo trouxera do Brazil. Durou na sua mão a empreza até 1804.

Os dramas com que distrahia o publico eram apparatosos, taes como as tres partes do *Frederico;* pela distribuição das partes formamos hoje o elenco da companhia: Antonio José de Paula, representava de Frederi-

co II, da Prussia; Antonio Philippe de Sam Thiago fazia de Henrique Treslow, tenente coronel degradado; Victorino José Leite, de Carlota, *mulher* do tenente; José Felix da Costa, de Manfeldo, pae, conselheiro; Manoel Baptista dos Reis, Manfeldo filho, capitão; João Anacleto de Souza, de Quintus, Coronel e Confidente do Rei; José Martins, do general Mollendorf; João Ignacio, de Christina, *criada* de Carlota; Antonio de Borja Garrido, fazia de um Ajudante; José da Cunha, representava de Locandeiro; José dos Santos, de Engenheiro francez. N'esta grande peça de *Frederico II Rei da Prussia*, entravam os seguintes comparsas: Um Granadeiro, dois Soldados, um Menino *que fala*, outro menino, Guardas, Granadeiros, Soldados, Tambores. Por esta lista se póde formar uma ideia do pessoal da Companhia organisada por Antonio José de Paula.

A Comedia *Frederico II, rei da Prussia*, é original hespanhola, de Dom Luciano Francisco Comella, poeta dramatico do seculo XVIII, que desprezava a verdade historica, a verosimilhança e a conveniencia. Ticknor não ousava confessar por vergonha que havia lido trinta dramas de Comella «pelo unico prazer de entreter-se com as suas extravagantes fabulas.» (1) Os cento e tantos dramas d'este poeta, apezar de todos os seus disparates, exerciam uma tal fascinação sobre o publico, que os theatros recorriam a elle para recom—

(1) *Hist. de la Litterat. esp.*, t. IV, p. 135, n. 20.

porem as suas finanças. O emprezario Antonio José de Paula traduziu os octosyllabos hespanhoes em versos heroicos, segundo o gosto das tragedias francezas e italianas; ha uma outra traducção portugueza em redondilhas por D. Felix Moreno de Monroy, que Costa e Silva attribuira erradamente a Nicolau Luiz. (1) O drama de Comella tambem veiu salvar Antonio José de Paula: «Na sua empreza foi feliz, e esmerou-se em apresentar espectaculos apparatosos, taes como as *tres partes de Frederico;* estava o publico sequioso de Theatro; era um tenue vagido da musa dramatica, Paula viu coroados seus esforços com algumas enchentes, e conseguiu ter um theatro soffrivel, attentas as circumstancias, e o pouco que então valia esta mercancia.» (2)

A empreza do Salitre passou em 1804 para o Letrado Joaquim Francisco Nossa Senhora e Manoel José Fernardes; continuaram-se a exibir espectaculos riquissimos, chegando a despender-se no scenario quasi dois contos de reis. Durou a empreza até 1806, em que tomou conta de Salitre um certo Faria que com as *Covas de Salamanca,* lucrou 25:000 cruzados. (3) N'este Theatro se acolheram os litteratos pobres, que faziam traducções, como Ludovice e Padre José Manoel de Abreu.

Diniz, Antonio Lobo de Carvalho, José Agosti-

(1) Innocencio, *Dicc. Bibl.*, t. VI, p. 281.
(2) *Revista do Conservatorio,* p. 8, anno 1842.
(3) Idem, ibid.

nho de Macedo, falam das intrigas que se armarai
Lisboa por causa da actriz Zamperini, que veiu c:
á capital em 1770, e que deram origem ao Theat
Sam Carlos:

> Se tu, oh extremada Zamperini
> Que em Lisboa os casquilhos embaraças,
> Seus suaves accentos escutaras,
> Passagens e volatas; bem que as Graças
> Lisongeiras te cerquem e derramem
> Em teu peito e garganta mil encantos,
> Com que as trez filhas d'Acheleoo vences;
> Quantos novos encantos apprenderas. (1)

A estes versos escreveu Thimotheu Lecusan
dier uma conhecidissima nota, em que vem histor
a introducção da opera italiana em Lisboa. Tran
veremos aqui alguns trexos, que elucidam o facto,
tado com a verdade e despreoccupação de quem es
salvo em um paiz civilisado: «Zamperini comica
tora veneziana, que veiu a Lisboa em 1770, co
qualidade de prima-dona, e á testa de uma compa
de comicos italianos, ajustados e trazidos da Italia
snr. Galli, notario apostolico da Nunciatura, e
queiro em negocios da Curia romana. — Entrego
a essa *virtuosa* sociedade o theatro da rua dos Con
Como havia tempos que se não ouvira opera ital
em Lisboa, foi grande o alvoroço que causou esta
gada de tantos virtuosos, mormente da senhora Z
perini, que logo com a familia foi grandemente al

(1) *Hyssope*, cant. VII.

da. Esta familia Zamperini compunha-se de tres irmãs e de um pae, homem robusto e bem apessoado, que, apezar de uma enorme cabelleira com que debalde pretendia dar quináo aos alvidradores de edades, mostrava todavia no semblante poder exigir da snr.ª Zamperini menos alguma cousa, que piedoso e filial respeito, ou dever-lhe outorgar alguma cousa mais que a sua paternal benção. — Sendo forçoso custear esta especulação theatral, os agentes, interessados n'ella lembraram-se de recorrer ao filho do Marquez de Pombal, o Conde de Oeiras, então presidente do Senado da Camara de Lisboa, que, já preso e pendente da encantadora voz da Sirea Zamperini, annuiu sem difficuldade ao plano que lhe foi proposto. Sob os seus auspicios, ideou-se uma sociedade, com o fundo de 100:000 cruzados, repartidos em 100 acções de 400$000 reis, cada uma. Para alcance prompto d'esta quantia, lançou-se uma finta sobre alguns negociantes nacionaes e estrangeiros que, em dia assignalado e a horas fixas, sendo juntos no Senado, sem saberem a que eram chamados, ouviram da bocca do Conde presidente as condições d'esta nova sociedade theatral. N'uns, o receio de serem mal vistos pelo governo, n'outros a vontade de agradarem ao filho do primeiro Ministro, foram as ponderosas considerações que os arrastaram a todos assignar as ditas condições, das quaes a mais penosa era a da somma que logo preencheram. — Parece que os agentes e inventores d'esta sociedade tiveram por alvo singular, o de mulctar a austera sisudeza de alguns

velhos; pois no rol dos assignantes, a maior parte dos nomes era de pessoas idosas, que nunca haviam sido vistas em publicos divertimentos. N'essa mesma junta foram logo nomeados quatro administradores inspectores do theatro, os quaes, com o maior desinteresse, regeitando commissão e ordenado se deram por pagos e satisfeitos com a simples e modica retribuição de um camarote commum a todos quatro. Ignacio Pedro Quintella, Provedor da Companhia de Gram Pará, Alberto Meyer, Joaquim José Estolano de Faria, e Theotonio Gomes de Carvalho foram nomeados Inspectores administradores *nemine discrepante*. — Poucos mezes depois da abertura d'este theatro assim montado e administrado, morreu o já indicado pae da Zamperini: a administração fez-lhe um sumptuoso funeral, e no trigesimo dia apoz o obito, magnificas exequias na egreja de Loreto onde fora sepultado. Alguns criticos de má lingua haviam espalhado o boato de que, n'essas exequias, havia de recitar a oração funebre o padre Macedo, a esse tempo muito bom e justamente acreditado pregador, e poeta que já comprimentara a Zamperini em varios sonetos, odes etc. O patriarcha Dom Francisco de Saldanha, receiando que assim succedesse, mandou vir á sua presença o padre Macedo, prohibiu-lhe de orar em taes exequias, de ir á Opera, de fazer versos á Zamperini, e ordenou-lhe de substituir por uma cabelleira o cabello que trazia á italiana, bem penteado e muito apolvilhado. Em vão allegou o padre Macedo com o exemplo dos clerigos da Nunciatura que

todos usavam de pomada e pós, e que a cabelleira offendia os canones: pois que até os padres que d'ella usavam por causa de molestia, eram obrigados a impetrar breve de Roma que na Nunciatura era taxado em um quartinho, por tempo de um anno de indulto. O patriarcha foi inexòravel sobre este ponto da cabelleira, e sómente moderou a ordem de não ir á Opera, com o preceito unico de não apparecer na plateia, e com a faculdade de acantoar-se no fundo de algum camarote, ou em frisura pouco apparente, como a do Auditor da Nunciatura Antonini, e do Secretario do Cardeal Conti, o P. Carlos Bacher, e outros PP. italianos, que como elle frequentavam a Opera e a casa de Zamperini. — Não foi o P.e Macedo o unico apaixonado admirador da Zamperini; muitos poetas nacionaes e estrangeiros tributaram-lhe obsequiósas inspirações de suas musas...» «Em dias Santos, á ultima missa, a que ella costumava assistir, na Egreja do Loreto, era o concurso que apoz si chamava, numeroso e o luzidissimo. — Antes de findos dois annos, e logo depois da morte do administrador Ig. P. Quintella, o fundo da sociedade theatral achava-se exhausto, e as receitas montando a tão pouco que mal cobriam as despezas do serviço mais ordinario, os administradores deixaram de pagar os salarios dos comicos e dos musicos da orchestra. Entre os primeiros havia um chamado Schiattini, tenor acontraltado, homem jovial e poeta, que por haver pedido o que lhe era devido, em estylo que não agradou aos administradores, foi por estes aquartelado na casa dos

orates, d'onde era conduzido ao theatro todas as vezes que havia opera. Schiattini valendo-se então do privilegio análogo á residencia a que fôra condemnado, vingava-se em parodiar sobre a scena a parte que no drama lhe tocava, com satyras recitadas e cantadas que divertiam os expectadores á custa dos agentes da administração. Recresceu a provocada raiva d'estes, recorreu a el-rei D. José, que informado da injustiça com que era tratado o admittiu na sua Capella.» «Escusado é, parece-me, dizer que esta negociação theatral apenas durou até meado de 1774, que o Marquez de Pombal fez saír de Lisboa a Zamperini; e ainda mais escusado relatar as causas d'esta ordem de Governo; direi sómente que os accionistas não colheram cousa alguma d'essa empreza, etc.» Estas paginas, escriptas ao acaso por Verdier, encerram um precioso documento que mostra a vida moral do nosso theatro no seculo XVIII, em harmonia com a que se dava por todas as côrtes da Europa. Depois de revelada esta licenciosa intriga pela prosa honrada de Thimotheu Lecussan Verdier, torna-se nimiamente ridiculo o seguinte requerimento, approvado pelo Alvará de 1 de Julho de 1771: «Senhor! Os homens de negocio d'esta praça de Lisboa, abaixo assignados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos theatros publicos, por serem estes, quando são bem regulados, a Eschola publica onde os povos aprendem as maximas mais sãs da politica, da moral, do amor da patria, do valor, zêlo e fidelidade, com que

devem servir os seus soberanos, civilisando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixaram os infelizes seculos da ignorancia: e reflectindo quanto V. Magestade se empenha na instrucção dos seus vasallos, e em promover todos os meios de os fazer felizes, *conduzidos e animados pelo conselho* e approvação do Conde de Oeiras, Presidente do Senado da Camara d'esta Côrte e Cidade de Lisboa, tem determinado entre si formar uma Sociedade, que se empregue em sustentar os mesmos Theatros com aquella pureza e decuro, que os fazem permittidos, e necessarios...» Seguem-se os artigos dos estatutos submettidos á approvação regia. A pompa de linguagem faz lembrar a liberdade e o estylo chinez. Tinha por titulo *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Publicos da Côrte;* ella se obrigava a conservar sempre dois theatros: «hum para a representação dos Dramas na linguagem portugueza; e outro para as representações das Operas e Comedias Italianas.» (1)

Por este artigo o Theatro da Rua dos *Condes* era destinado ás operas italianas; a declamação portugueza ficaria pertencendo ao *Bairro Alto,* fechando-se todos os mais theatros a arbitrio d'esta empreza, levando o monopolio a ponto de prohibir as representações em casas particulares em Lisboa ou nos seus suburbios. (2)

(1) Art. VIII.
(2) Art. IX.

Pela primeira vez foi abolido o caracter infamante da profissão de actor: «E por quanto um dos motivos que tem embaraçado chegar a Arte scenica áquelle grau de perfeição de que tanto depende a acção dramatica, que em outros tempos conseguiu, e que actualmente embaraça acharem-se pessoas capàzes de bem a exercitar, é a ideia da infamia inherente á mesma profissão: Attendendo V. Magestade a que a ditta infamia procede meramente da Legislação dos Romanos a qual sómente recaíu conforme a opinião de muitos Authores sobre as pessoas dos Mimos e Pantomimos, que com a torpeza das suas acções e palavras eram o horror e escandalo dos espectadores honestos e bem morigerados. E que outrosim nas Republicas da Grecia foi sempre esta Arte olhada com consideração e respeito, e muitas vezes premiados e honrados com logares publicos os que louvavelmente a professavam; o que tambem se viu depois entre os Romanos no governo dos Imperadores: É V. Magestade servido declarar que a dita Arte per si é indifferente e que nenhuma infamia irroga áquellas pessoas, que a praticam nos theatros publicos emquanto aliás por outros principios não a tenham contrahido.» (1) A grande finura do Marquez de Pombal era aqui illudida, mostrando-lhe que ao direito romano, que elle detestava, era devida a infamia dos actores. Levaram-no pela sua paixão. A um dos directores cabia a eschola dos Dramas e Pantomimas,

(1) Art. x.

a distribnição das partes, e os ensaios; a outro a decoração e roupas para os dramas e bailes.

No artigo XV, referem-se ao costume de se entrar gratis para o theatro: «grande numero de pessoas, que até agora, contra o costume praticado em todos os theatros da Europa, se utilizavam dos divertimentos publicos, sem dispendio algum.» D'aqui se vê que o theatro era á custa do bolsinho ou erario, como fôra em muitas côrtes da Europa, como se vê pelas *Memorias* de D'Aponte. Este plano foi apresentado em 30 de Maio de 1771, e aprovado a 17 de Julho do mesmo anno. O animo reservado d'este projecto verdadeiramente italiano, encontra-se no seu artigo VI, que melhor se comprehende depois de lidas as revelações de Verdier: «Acontecendo que o fundo da dita Sociedade e seus interesses se extingam por algum principio, seja elle qual fôr, n'este caso ainda que os ditos seis annos não sejam completos, se haverá a dita sociedade por extincta, e os interessados n'ella não sejam obrigados a renovar o seu fundo e capital, e a persistir na mesma sociedade...» Os velhos e honrados negociantes da praça de Lisboa, contaram cada um os seus quatrocentos mil reis, que subiram a 100:000 cruzados, sem se importar com os futuros interesses, comprando assim, como os judeus da edade media, um pouco de segurança pessoal. Diante d'este despotismo que vida poderia ter o theatro portuguez? que força acordaria o genio dramatico, extincto desde Gil Vicente? O plano do Conde de Oeiras, e dos outros amantes da Zampe-

rini, encerra hoje alguma curiosidade, por isso que os preços estabelecidos em 1771 para os camarotes e platêa, são os mesmos que se levavam por costume:

«Os logares do Theatro se conservarão nos *mesmos preços por que até agora se costumavam pagar*, em conformidade com a relação que a estes Estatutos se ajusta...»

**«Relação dos preços, porque se hão de pagar os Camarotes e logares do Theatro em que se representam os Dramas na lingua portugueza.**

PRIMEIRO ANDAR DAS FORÇURAS (FRISAS)

| | | |
|---|---|---|
| Os quatro do Proscenio................ | a | 2$000 |
| Os quatro do fundo.................... | a | 2$400 |
| Os mais de um e outro lado............. | a | 1$200 |

SEGUNDO ANDAR

| | | |
|---|---|---|
| Os quatro do Proscenio................. | a | 2$400 |
| Os cinco do fundo do Theatro........... | a | 3$000 |
| Os mais de um e outro lado............. | a | 1$600 |

TERCEIRO ANDAR

| | | |
|---|---|---|
| Os quatro do Proscenio................. | a | 2$000 |
| Os cinco do fundo do theatro........... | a | 2$400 |
| Os mais de um e outro lado............. | a | 1$200 |

atêa superior, cada logar.............. a $300
atêa inferior, cada logar............... a $240
aranda, cada logar..................... a $160

---

## No Theatro de Operas e Comedias italianas

### PRIMEIRO ANDAR DAS FORÇURAS

Os quatro do Proscenio................. a 2$400
Os quatro do fundo do Theatro........... a 3$200
Os mais de um e outro lado............. a 1$600

### SEGUNDO ANDAR

Os quatro do Proscenio................. a $
Os tres do fundo do Theatro............. a $
Os dois dos lados....................... a 3$200
Os mais de um e outro lado............. a 2$000

### TERCEIRO ANDAR

Os quatro do Proscenio................. a 2$400
Os cinco do fundo do Theatro........... a 3$200
Os mais de um e outro lado.............. a 1$600

### VARANDA

Os cinco do fundo do Theatro............ a 2$400
Os quatro do *Proscenio*................. a 1$600

| | | |
|---|---|---|
| Platêa superior, cada logar............. | a | $48 |
| Platêa inferior, cada logar............. | a | $40 |
| Varanda, cada logar.................. | a | $24 |

*Conde de Oeiras.»* (1)

Quando o sisudo Marquez de Pombal acordou do lc
gro em que caíra, fiado no empenho de seu filho, já
capital da sociedade estava exhausto, e existia um
grande divida, faltando ainda dois annos para acaba
a sociedade. O Marquez conheceu que os seus honra
dos negociantes haviam sido expoliados, e sem meia
medidas mandou a Zamperini pela barra fóra. O
apaixonados da actriz veneziana ficaram a compô
Odes de saudade, emquanto não arribasse a estas pla
gas outra companhia que os deleitasse com algum li
breto de Metastasio, Goldoni ou Casti.

O Bispo de Grão Pará na sua *Visita Episcopal* er
1761, fala dos grandes gastos do reinado de Dom José
para sustentar a opera italiana em Portugal: «Haj
musica; mas parece-me que um musico, qual foi Egi
pcielli, (2) com ordenado de 36:000 cruzados, além d
outros grandissimos interesses, cuido que não condi
com um reino, que S. Magestade achou na ultima mi
seria, vendo-se na edade de ferro; podendo aliás sei
pae (D. João v) fazer que elle vivesse na edade d

(1) *Collecção de Legislação,* de 1763 a 1774, p. 549.
(2) Talvez *Giziello?* Vid. supra, p. 36.

ouro; e não havendo este de sobejo, não se póde nem se deve sustentar a magnificencia, o esplendor e o gosto de um theatro com uma orchestra soberbissima, respeitada pelos embaixadores estrangeiros como a primeira do mundo. Assim m'o disse o conde de Peralada, que esteve na Favorita em Vienna, em Napoles, em Italia e finalmente viu o theatro hespanhol, depois de apurado no governo dos Reis D. Fernando e D. Maria Barbara. — Haja concerto de musica; mas quem não póde ter orchestra de 48 instrumentos, tenha-a de 16; e a respeito de Operas, lá se avenham os escrupulosos com Bossuet. Como nunca as vi, prescindo. — Do que li em Metastasio, só direi que uma grande matrona portugueza, a ex.[ma] D. Guiomar de Vasconcellos, dama de honor da rainha mãe, dizia que semelhantes assumptos não eram para se exporem com tanta viveza na presença de damas, a quem a camareira do seu tempo não deixava lêr *Dom Galindo,* com ser obra de uma senhora, nem á princeza se permittiu lêr o livro de Pedro Norberto.» «Louvaram... innocentemente a energia pathetica das composições de David Perez...» (1)

O mesmo Bispo do Grão Pará, em outra parte das suas *Memorias,* revela a grande influencia que então exercia em Portugal o theatro italiano, no seculo XVIII, e como não pouco contribuiu para a decadencia do theatro nacional: «Algumas comedias de Goldoni são mais uteis no theatro do que muitos sermões no pulpi-

(1) *Memorias, p. 184.*

to. Deixai-me dizer uma piedosa blasphemia: são mais uteis que os sermões do padre Gouvêa e muitos mais. Espero que ninguem rasgue os vestidos, nem esta folha ao lêr similhante blasphemia. No 3.º tomo de Goldoni, a primeira comedia *Il cavaliere y la dona*, é nobilissimo estimulo e exemplo de honra e castidade. Conheceu o author, a fundo, o caracter do theatro. Se o judeu Antonio José soubesse as regras theatraes, e aproveitasse seu grande engenho, seria um dos primeiros homens; mas a ignorancia e falta de probidade fizeram que attentando sómente em fazer rir, perdesse de vista o aproveitar. Não attingiu o alto ponto de misturar o util com o doce, antes cahiu tanto, que enxafurdou na imundicie, e deveriam ser suas operas imitadoras da fortuna do seu author, que expirou tragicamente no fogo em Lisboa, por desertor da lei de Christo.» (1)

O theatro nacional, como plebeu e humilde, desconhecendo os roubos em ponto grande, continuava obscuro e miseravel, alimentado pelas repetições das comedias do Judeu, pelos entremezes de Manoel Rodrigues Maia, Leonardo José Pimenta, Paiva, Vermuele, e por alguns Autos do seculo XVI, que haviam sobrevivido ao exame do *Index Expurgatorio* de 1624. Como seria a graça da comedia nacional, forçada e contrafeita pelo despotismo moribundo e feroz do seculo XVIII? É certo que as comedias do Judeu ou a

(1) *Memorias*, p. 120.

de Xavier revertem pilhas de sal; mas o chiste é obsceno, desbragado, insultuoso e baixo como o estylo picaresco do tempo de Pilippe II ou de Luiz XV.

Esta graça não é filha de uma superioridade de quem vê o lado ridiculo das cousas, é a provocação de quem se rebaixa e chafurda em comparações grosseiras, não se atrevendo a bolir sequer nos cancros seculares das instituições caducas. É pelas creações dramaticas, pelo theatro, aonde se conhece melhor o genio de uma nação, a sua originalidade e individualidade, como se prova pelo theatro inglez.

A nação portugueza nunca teve liberdade, não teve uma formação organica, não teve uma litteratura original; como poderia então crear um theatro?

Por causa das questões da Zamperini, que esteve no Theatro da rua dos Condes de 1770 a 1774, se fundou o theatro de Sam Carlos, por subscripções dos principaes negociantes da Praça de Lisboa. Os trabalhos foram dirigidos por Sebastião Antonio da Cruz Sobral.

Foi emprehendida a construcção do Theatro de Sam Carlos pelo architecto José da Costa e Silva, em 1792. Havia nascido em 1747, e morreu em 1802; tambem fez o plano do palacio da Ajuda, confiado á execução de Fabri. José da Costa e Silva era discipulo do desenhador milanez Carlos Maria Ponzoni, e do Architecto bolonhez Lant.

Construiu-se o Theatro de S. Carlos, á custa dos proprietarios e capitalistas Barão de Quintella, Ban-

deira, Machado, Cruz Sobral, Caldas e Sola. Começado em Outubro de 1792, inaugurou-se a 30 de Junho de 1793, para festejar o nascimento da princeza da Beira D. Maria Thereza. Cantou-se a Opera de Cimarosa *Ballerina amante,* desempenhada pelo castrato Caporalini, Olivieri, Cazonc, etc. (1)

Eis a lista das principaes Operas que se cantaram no Theatro de S. Carlos, no seculo XVIII:

1793—*Raollo,* por Antonio Leal Moreira.
1793—*A Saloia enamorada,* burleta de Antonio Leal Moreira, em beneficio de Caporalini.
1794—*A vingança da Cigana,* burleta de Antonio Leal Moreira, em beneficio de Caporalini.
1795—*A heroina Lusitana,* Opera de Antonio Leal Moreira.
1798—*Serva reconoscente,* por Antonio Leal Moreira.
1798—*Semiramide,* Opera de Borghi.
1799—*La Donna di genio volubile,* Opera de Marcos Portugal, representada a 23 de janeiro.
1799—*Rinaldo d'Asti,* Opera de Marcos Portugal, representada a 25 de Abril.
1799—*Il Barone di Spazzacamino,* Opera por Marcos Portugal, representada a 27 de Maio.
1800—*Adrasto,* Opera de Marcos Portugal.
1801—*La Morte di Semiramide,* Opera de Marcos Portugal.
1801—*L'Isola piacevole,* pelo mesmo.

(1) *Archiv. Pittoresco,* t. p. 148.

Em um Officio do Intendente Manique, se lê este ·echo ácerca do Theatro de Sam Carlos: «É bem cer- ɔ que eu prestei o meu consentimento para a factura la mesma casa, obrigando o rendimento que podesse :er ao arrendamento d'ella com o das casas que ao pé se edificam para o pagamento, e nos mais dois mil cruzados annuaes, que principiaram a correr do anno successivo áquelle em que a dita casa principiasse a ter exercicio, ficando a propriedade da dita casa e das que ao pé se edificam, á Casa-Pia, sendo as primeiras rasões que me obrigaram a condescender, não haver em Lisboa um theatro decente, pois os dois que ha são, como v. ex.ª não ignora, não só pela construcção d'elles, mas pelas más entradas e serventias, e por estarem expostos os espectadores aos acontecimentos do azar, como ultimamente succedeu no Theatro de Saragoça, aonde pereceram mais de seiscentas pessoas por causa do incendio que houve no mesmo theatro e tem acontecido em outros da Europa.» (1) O collector d'esta noticia commenta-a d'esta fórma: «Parece deprehender-se do que diz Manique, que a Casa Pia contribuiu de algum modo para as despezas de construcção, e pelo cofre da policia, com effeito, receberam ainda os contractadores de tabaco 29 contos de réis, até 1799. A redacção do Officio n'esta parte está confusa, para se poder asseverar com certeza o que nos parece.»

Temos passado revista a todos os Theatros da ca-

(1) Publicado no *Jornal do Commercio*, n. 3685. (ann. 1866).

pital no seculo XVIII; nas provincias, como veremos, o theatro tambem se introduziu pela influencia do cesarismo.

Do theatro do Porto, anterior á edificação de Francisco de Almada e Mendonça, fala o padre Agostinho Rebello da Costa, referindo os divertimentos dos portuenses em 1788: «em outras occasiões aproveitam-se do Theatro publico, aonde se representam Comedias e Operas duas vezes por semana.» (1) A primeira Opera representada no Porto foi em 1762, no theatro do Corpo da Guarda; a Opera intitulava-se *Il Trascurato*, por Pergholese.

Estes divertimentos começaram oito annos antes da Zamperini os inaugurar em Lisboa. As circumstancias que provocaram esta prioridade explicam-se pelo espirito do governo do tempo. O crasso despotismo precisava distraír a classe burgueza do Porto abalada com a grande revolução popular que Dom João de Almada abafára. Dom João de Almada esforçou-se para vulgarisar a Opera italiana, que não agradou aos burguezes só acostumados ás alegrias da familia. Em um trecho do padre Francisco Bernardo de Lima, escripto na sua *Gazeta Litteraria*, escapou esta reflexão profunda: «Como o senado do Porto não concorre hoje (1762) com a menor despeza para este necessario divertimento, que póde entretêr os cidadãos na mais viva alegria, *livrando-os, quando menos, d'aquellas indiscretas re-*

(1) *Descripção da cidade do Porto*, cap. III, p. 54.

*flexões sobre materias que só tendem a procurar-lhes a sua ruina;* (1) dizem os amantes das representações theatraes que a Opera publica é por esta falta defeituosa; porque sem embargo de serem imperfeitas as primeiras pantomimas, até estas se supprimiram por falta de meios, e que por este mesmo motivo as vistas do theatro apenas são duas de columnatas, ou a scena da Opera se finja em uma cidade, ou em uma praça, ou em um jardim, ou em um bosque, ou em uma sala, ou nas margens do mar...» Por estas reflexões do padre Lima se infere, que as representações scenicas anteriores a 1762 andavam á custa ou eram subsidiadas pelo Senado do Porto, por isso que em 1625 lhe fôra conferido o direito de conceder licença para representações de comedias. Vê-se tambem, que a Opera italiana foi introduzida como um expediente do cesarismo, para não deixar pensar nas execuções da Alçada. As decorações scenicas resumiam-se a duas columnatas no barracão do largo do Corpo da Guarda, aonde se deram as primeiras representações lyricas pela prima-dona *Giuntini*. O libretto da opera de Pergholese é d'aquelles imbroglios da *comedia sostenuta* de Italia; parece uma lição de moral para os cidadãos livres que começavam a pensar nos negocios do estado, mostrando-lhe, como diz o Padre Lima, na sua *Gazeta* do tempo: «A Opera tem por fim mostrar as funestas consequencias que resultam a um particular, quando inteiramen-

(1) Refere-se á revolução de 1757.

te se descuida dos negocios, de cujo bom exito d
de a felicidade da sua casa.» A lição vinha mı
proposito, e procurava ferir outra corda, que o b
e pregão, a confiscação de bens e o desterro não sa
vibrar.

Ácerca do theatro no Porto, no seculo XVIII, e
tramos nas *Memorias* do Bispo do Grão-Pará rei
cias a um celebre actor comico, chamado o *Estei*
e a um auctor de entremezes, natural de Penafiel
noel Ferreira Pinheiro: «O celebro bobo do theat
Porto, Manoel Pereira, chamado o Esteireiro, de
do um dia, respondeu, que estava sem colera. Di
Esteireiro posto á janella: — Vá vossê passear e
a vir, que talvez na volta me encontre mais c
co.» (1) E em outra passagem, diz: «O Bispo do I
D. Fernardo Corrêa de Lacerda, descontentou-se
velmente com uma satyra *que se cantou* na noite d
tal no meu convento, composta por Manoel Ferreii
nheiro, author de celebres entremezes.» (2) O theat
Porto até 1794 reduzia-se a uma pequena Barrac
sim, vê-se qual a natureza dos espectaculos que po
apresentar. Francisco de Almada, Corregedor da c
do Porto no tempo da rainha D. Maria I, discipulo de
bal na energia e na audacia da iniciativa, e com
admirador dos encyclopedistas e da litteratura fra
do seculo XVIII, quiz como elle fazer florescer o
tro no Porto. Estava então em grande voga o th

(1) *Mem.*, p. 164.
(2) *Id. ib.*, p. 165.

italiano em Portugal; em Lisboa estava o architecto romano Mazzoneschi para a construcção do theatro de Sam Carlos. Foi então que Francisco de Almada apresentou ao governo da Rainha o plano da construcção do theatro no Porto. Deve-se porém notar, que estes esforços tanto de Lisboa como do Porto, não tinham em vista fazer reviver o theatro nacional, nem desenvolver o genio dramatico dos nossos escriptores, mas sim crear simplesmente um local aonde os mais celebres cantores da Europa fossem ouvidos. Por isso todo este grande luxo de architectura, serviu para tornar mais rude, mais plebeu e desprezivel o theatro nacional, reduzido ás operas do Judeu, e ás farças de Antonio Xavier.

Depois da renovação do theatro do Salitre em Lisboa em 1794, o gosto dramatico communicou-se ao Porto, que tambem quiz ter o seu theatro. Era então Corregedor e Provedor da Comarca do Porto o celebre Dr. Francisco de Almada e Mendonça; activo e emprehendedor, como se vê pelas grandes edificações que levantou na cidade do Porto, redigiu um plano para a edificação do theatro, remettendo-o em fórma de proposta e de consulta para o governo, pela secretaria dos negocios do reino. Era o local indicado para a construcção a Cortina do muro da cidade entre a Viella dos Entrevados e a Viella do Captivo. (1) Em um Aviso Re-

(1) Todos estes factos são extrahidos de um extenso artigo: O theatro de Sam João no Porto, publicado em 1850 no jornal o *Theatro*, n.º 6....

gio, passado no Paço de Queluz em 9 de Outubro
1794, por José de Seabra da Silva, foi approvada
planta, deixando a Francisco de Almada a liberda
de seguir os meios que já tinha empregado em outr
edificações. Organisou Francisco de Almada uma s
ciedade para ficar com um certo numero de acções. E
o plano redigido para a convocação dos Accionista
«Sendo geralmente conhecida na Sociedade a vant
gem que resulta de um bom Theatro pela reforma d
costumes, que em toda a Europa se tem experiment
do depois que as Nações como em competencia proc
ram distinguir-se n'esta especie de Eschola a mais u
para a correcção dos vicios e desordens, pela vivac
dade com que ali na Tragedia se vêem punidos os c
mes dos superiores, que se julgavam talvez domin
sobre a fortuna; e na Comedia ridicularisados os defe
tos do pequeno e baixo povo, vindo assim uns e outr
a corrigir-se a si proprios pelas funestas e envilecid
imagens que nos seus similhantes se lhe representan
Esta mesma verdade já reconheceram os antigos gr
gos, vendo que não podendo civilisar os povos só co
os dictames da Philosophia, recorreram ao Theatr
que transformou a Grecia de guerreira e feroz em hu
mana, civilisada e polida, devendo mais aos dramas d
...hocles e Euripides, que aos escriptos moraes d
...es. Roma admirou a mudança que o Theatro pr
... nos seus costumes, e finalmente hoje se conh
...nto mais civilisadas aquellas Nações, quanto n'e
...heatro está em maior auge de perfeição. O Ill.

e Ex.^mo Snr. Francisco de Almada e Mendonça, magistrado tão illuminado e vigilante, como zeloso do bem da patria, conhecendo que esta cidade, a segunda do Reino pela sua grandeza e pela sua população, fazia indispensavel esta bella Eschola de costumes e civilidade, propôz a Sua Magestade com o plano de um theatro regular, aquellas mais circumstancias, não só que o faziam necessario, mas até que facilitariam a sua execução. E annuindo a mesma Senhora, sempre prompta a beneficiar os seus vassallos, á prudente representação d'aquelle zeloso Magistrado, não só pelo Aviso, de 9 de Outubro de 1794 approvou o plano, mas concedeu ao terreno destinado áquelle Projecto todas as vantagens que as circumstancias actuaes do tempo podiam permittir. Por um calculo prudente se computa toda a despeza necessaria para a erecção do sobredito Edificio e suas pertenças, na quantia de oitenta mil cruzados, muito modica porção para ser distribuida em Acções de cem mil reis, pelos cidadãos amantes da patria e pessoas illuminadas que aqui residem, a quem são patentes as vantagens ponderadas. Tem esta cidade uma bem fundada esperança em que os seus honrados habitantes concorram para o dito fim, sendo livre a quem quizer entrar com as acções que lhe parecer, devendo esperar os interesses, se os houverem, á proporção da sua entrada; bem entendido que, quando estes faltarem, o maior lucro vem a ser a gloria de concorrer para uma obra, cuja utilidade é indispensavel.

«Para a cobrança d'estas Acções, como para a dos

futuros interesses, serão nomeados em tempo competente Caixa e Administradores, que serão tirados do numero dos Accionistas, e n'esta fórma se fará tudo com acerto e boa disposição; e para que se possa contar com a somma necessaria, deverão os senhores Accionistas assignar os seus nomes n'este papel, tirando por linha á margem as Acções com que quizer concorrer cada um.»

A maior parte do terreno era particular, comprehendendo a área de cinco casas, expropriadas, e avaliadas na quantia de 3:276$320, e adjudicadas por sentença de 31 de Maio de 1796. Na *Gazeta de Lisboa,* d'esse anno, se encontra no seu n.º 46: «Lisboa, 9 de Novembro de 1796. — Do Porto informam que tendo os negociantes d'aquella praça resolvido fazer edificar um novo theatro com as suas respectivas salas para bebidas e jogo de bilhar, outra muito maior para bailes etc., mandaram fazer em diversas partes o desenho para tão consideravel obra; porém como o Ill.mo snr. Francisco d'Almada e Mendonça, Corregedor d[illegible] cidade do Porto recebesse noticia de se achar em Li[illegible] boa no serviço do real theatro de Sam Carlos o celebr[illegible] romano Vicente Mazzoneschi, architecto e Pintor d[illegible] Prespectiva, bem conhecido pelas muitas obras que te[illegible] executado pela Europa, mandou convidal-o para dir[illegible] gir a sobredita estructura; e havendo-se elle posto i[illegible] mediatamente a caminho para o Porto, examinou ali sitio destinado para o edificio, e consecutivamente f[illegible] para este um modello de pau, o qual mereceu ali g[illegible]

ral approvação; e depois foi transportado a Lisboa, aonde se recebeu com grande applauso por se vêr que n'aquella cidade se executa, segundo tal modello, uma obra tão capaz de augmentar o seu lustre.»

Em principios de Abril de 1796 principiaram as obras do theatro do Porto. Existiam trezentas e treze acções de cem mil reis cada uma, que prefaziam a conta de trinta e um contos e trezentos mil reis. Os trabalhos íam com um grande augmento, e com as compras, pinturas, salarios estava extincto o fundo das entradas, devendo-se já, a 16 de Dezembro de 1797 a quantia de oito contos, quatrocentos e tres mil, e setenta e dois reis. A 29 de Dezembro fez-se uma segunda convocação aos Accionistas, a fim de se pagar a divida e proseguirem as obras; (1) assignaram grande numero de negociantes estrangeiros estabelecidos no Porto, e com o producto de vinte dois contos, seiscentos e cincoenta mil reis completou-se o theatro, abrindo-se a 13 de Maio de 1798, conservando-se a sua administração e inteira ingerencia sob a Correição e Provedoria da Cidade do Porto até ao anno de 1805. Francisco de Almada conservou o seu absoluto dominio no theatro, por que ninguem tinha coragem de arrendal-o pelo exagerado luxo que o Corregedor exigia; de modo que quando

(1) Como esta fundação do theatro foi puramente particular, por isso aqui extractamos, o total das duas subscripções. Na segunda convocação passaram-se 217 apolices de 100$000 rs., e 19 meias apolices de 50$000 que prefizeram 22:000$650 rs. —Por ambas as subscripções se recebeu 53:950$000, producto de 530 acções de 100$000, e de 19 meias acções de 50$000 rs.

em 1805 morreu Francisco de Almada, estava o theatro empenhado em doze contos, quinhentos e outenta e outo mil, trezentos e nove reis. Depois de sua morte foram convocados os accionistas para nomearem d'entre si uma administração, que durou até 1821, em que a sua gerencia ficou independente da authoridade governativa, e absolutamente entregue aos seus proprietarios. O titulo de *real,* veiu-lhe da necessidade de classificar o theatro a uma altura que os grandes actores estrangeiros podessem ser contractados para elle, e não por ser propriedade do governo.

No seculo XVIII a censura continuou a impedir a livre creação de uma litteratura dramatica. Para a impressão da Comedia *A mais heroica virtude,* imitada do italiano, e representada muitas vezes «*no magnifico Theatro da Rua dos Condes*» antes de 1762, vemos um longo processo, que faria desesperar o mais constante editor: exigia-se uma approvação do Santo Officio ácerca da pureza da fé, e dos bons costumes, e a approvação com a clausula de ser conferida depois de impressa. Seguia-se egual processo do Ordinario. Por ultimo vinha o exame do Paço, em que um Academico declarava que a comedia nada continha contra o real serviço de sua magestade, e a licença da Mesa, a quem competia conferir e taxar o preço da venda, segundo o numero de folhas, e dar a licença final. E comtudo o nosso theatro comico no seculo XVIII é immenso, engraçadissimo e original; mas uma cousa revela o esquecimento da dignidade humana,—a falta de ideas e *os equivocos* da obscenidade.

O renascimento do theatro portuguez começou no principio do seculo XVIII, não por influencia popular, porque o povo nunca teve existencia moral até 1832, mas por imitação da fidalguia que estava com os olhos na côrte de Luiz XV, e nas varias casas reinantes da Allemanha. D'Aponte, nas suas *Memorias*, descreve-nos o interesse que tomavam nas intrigas de bastidores José II em Vienna, e toda a nobreza allemã. Os habitos faustosos da Casa de Austria tinham penetrado em Portugal. Lisboa tambem quiz ter o seu theatro publico; reinava a mania commum dos theatros particulares e da composição dramatica. A primeira tendencia foi libertar a arte da imitação italiana e franceza, como se vê pela Ode de Garção *Aos Fidalgos que protegiam o theatro do Bairro Alto:*

> Calçando o humilde Socco, ao feio vicio
> A mascara rasgada,
> Hão de ensinar no comico exercicio
> Como verdade do alto céo mandada.
> De rosas coroada
> Sãs maximas dictando ao povo rude
> Espalhe os claros raios da virtude.

> O jugo vergonhoso,
> Os cepos, em que jazem prisioneiras
> Como escravas das Musas estrangeiras,
> Com animo brioso
> Desejam sacudir: serão louvadas,
> Dignas então de vós, por vós honradas. (1)

(1) *Obras*, p. 63, ed. de 1778.

Um facto curioso é o que se conserva em uma comedia de Garção, intitulada o *Theatro Novo;* mostra-nos a monomania de escrever e representar comedias que assaltava todas as familias de Lisboa. (1)

Ainda assim considerarmos-iamos isto como um facto particular, se na velha e popularissima farça de Antonio Xavier, intitulada *Manoel Mendes,* não viesse ridicularisada alí a mesma mania já verberada em outra farça de José Daniel.

A Comedia de Garção foi escripta depois de 1738, por que aí allude á representação dos *Precipicios de Faetonte* de Antonio José, representada no Theatro do Bairro Alto. A comedia *Theatro Novo* é uma satyra constante aos que dominavam a scena portugueza sem nada comprehender da arte dramatica. Um Corretor viuvo, não tendo a quem pregar mais callotes, lembra-se de que tem duas filhas bonitas, e um compadre brazileiro velho e rico, e intenta formar um theatro com os capitaes do seu amigo; juntam-se os socios da empreza, debate-se o systema que hão de seguir, distribuem-se as partes, até que por fim o compadre brazileiro vê que o querem ludibriar, e desfaz a sociedade casando com uma das filhas do Corretor. O enredo é simples, mas os esclarecimentos historicos abundam; o Doutor Gil Leínel, que era o encarregado de compôr para o Theatro novo, diz no congresso:

(1) Id. ibid., p. 184 a 222.

.................... o Theatro
Depende, mais que tudo, do poeta:
Que fazem bastidores, e instrumentos
Sem Dramas regulares? Uma bôa
E perfeita Tragedia, inda despida
Da magnifica pompa do apparato
Tem mais graça e mais força, que um mau drama
No Theatro de Reggio ou de Veneza,
Com soberbas tramoias recitado.

.esponde o Mestre da Musica, advogando a sua no espectaculo:

............... ninguem te nega
O constante poder da Poesia:
Mas quem hade soffrer *Catão* ou *Dido*
Do grande Metastasio, repetido
Entre velhas cortinas, sem orchestra?

GIL

................. no Theatro
Não devemos soffrer Drama imperfeito,
Cuja graça consiste na doçura
De affeminada musica moderna,
Na remendada phrase de mil vozes
Barbaras, ou guindadas ou rasteiras.
Longe, longe de nós esta mania:
Restauremos o portuguez Theatro,
Desaggravando a casta lingua nossa
Dos aleives que sem rasão lhe assacam.

APRIGIO *(Emprezario)*

Quem me dera que o bom Goldoni ouvisse
Como ronca um poeta de Lisboa.

BRAZ *(Licenciado)*

Tragedia é cousa que ninguem atura:
Quem ao theatro vem, vem divertir-se,

Quer rir e não chorar; lá vae o tempo
De lagrimas comprar ás Carpideiras:
Não faltam boas Operas, Comedias,
Em francez, italiano, em outras linguas,
Que pode traduzir qualquer pessoa,
Com enredo mais comico; que o povo
Só se agrada de lances sobre lances:
Quem isto não fizer, jámais espera
Que o povo diga bravo, e dê palmadas.

*Fala o architecto do theatro*

Venho ajustar o preço do Theatro,
Com Dramas não me meto: os Bastidores
E' só o que me toca. Porém digo
Que regular Tragedia nas Italias
Muito ha que se não usa; que a mudança
De vistas sobre vistas, as tramoias
Mares, incendios, Dragos e batalhas
São cousas de que o povo se namora.
Já eu fiz em Theatro trovoadas
Com raios e relampagos tão proprios,
Que as damas desmaiavam: era um gosto
Ver a gente fugir dos Camarotes
Espantada bradar: Misericordia!

INIGO *(actor)*

Pois se devo falar, digo, Senhores,
Que o Theatro sem Dança pouco vale;
Muito menos sem Musica. Podia
Quem a gloria quizesse de primeiro
Pôr no Theatro as Operas cantadas
Na lingua portugueza: eu aqui trago
Uma por mim composta n'este gosto,
E' a *Perda de Troya;* vê-se Eneas,
Sahir co' pae ás costas, vae Ascanio
Com os caros Penates abraçado.
Arde a cidade: cahem as altas torres:
Embarca a gente Frigia; muitos annos
Por inhospito mar andam vagando
Até que surgem no distante Lacio
Onde Eneas a Turno tira a vida....
.............................

Tem varios duos, arias, cavatinas,
Eu cuido que desbanco a Metastasio.

JOFRE *(musico)*

Digo o que entendo; e cuido que o Theatro
Sem Musica e sem Dança, nada vale;
Ha cousa mais formosa que a ligeira
Calada Pantomima, cujos gestos
Sem auxilio das vozes representam
Recondita paixão, mudos suspiros,
Que entende o coração, ouvem os olhos?
Que melhor espectaculo, que os leves
Grandes saltos mortaes? Que ver nos ares
Bater co's calcanhares outo vezes
Torcer o corpo e revirar os braços?
Mas nunca votarei em que façamos
Opera em portuguez, toda cantada:
Para tanto não é a lingua nossa:
Algumas arias, duos, recitados
Se podem tolerar; o mais em prosa:
Para o Theatro nós não temos verso.

Uma das filhas de Aprigio dá a sua opinião e vota que se não represente outra cousa, senão as Operas do Judeu, que andavam já impressas em folha volante:

Eu sou de parecer, que só se façam
As Portuguezas Operas impressas:
*Encantos de Medea; Precipicios*
*De Faetonte; Alecrim e Mungerona:*
Em outras nunca achei galanteria.

ARTHUR *(mineiro rico, a quem o compadre arma traça para obter dinheiro)*

As Comedias de Calderon, Mureto,
Candamo, Salazar, isso não presta?
Tem bichos, meus senhores? Tanta gente
Imperadores, Reis, Infantes, Duques,

Os Condes e os Marquezes que os ouviam
Com gosto e com prazer, eram uns asnos?
Só estes meus senhores tem juizo?

GIL

Eu tenho varios dramas traduzidos
De Sophocles, de Euripes, Terencio.

APRIGIO

Nada de grego, nada; fóra, fóra;
Sempre te ouvi dizer que elles não tinham
Os lances amorosos de que gosta
O povo portuguez.

GIL

Queres a *Castro*,
Tragedia de Ferreira?

APRIGIO

Deos me livre!

GIL

Pois, amigo, encetemos o Theatro
Com a minha *Iphigenia*.

APRIGIO

Bello nome!
Isso é que eu chamo titulo arrogante;
E que em vermelhas lettras, nas esquinas
Hade pescar curiosos a cardumes.

Desarranja-se o convenio na distribuição dos p
peis; o velho Mineiro rico, Arthur Bigodes, vendo q
póde casar com Aldonsa sem arriscar o seu dinhei
*diz para* o compadre:

Amigo Aprigio Fafes, do Theatro
Bem te podes deixar; assás, nos bastam
Os Theatros que temos em Lisboa:
Nem tudo hade ser Opera ou Comedia.

APRIGIO

Inda o Fado não quer, inda não chega
A epoca feliz e suspirada
De lançar do Theatro alheias Musas,
De restaurar a Scena portugueza.
Vós manes de *Ferreira* e de *Miranda*,
E tu ó *Gil Vicente*, a quem as graças
Embalaram no berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terencio;
Esperae, esperae, que inda vingados
E soltos vós sereis do esquecimento.
Illustres portuguezes, no Theatro
Não negueis um logar ás vossas Musas:
Ellas, não as alheias, publicaram
De vossos bons avós os grandes feitos
Que eternos soarão em seus escriptos:
E podeis esperar paga tão nobre,
Se detestando parecer ingrato,
Lhe defenderdes o paterno ninho,
E quizerdes com honra agazalhal-as.

Estes versos de Garção encerram a historia do thea- portuguez na primeira metade do seculo XVIII, e as ias da arte que então reinavam. Sonhava-se confu- nente com um theatro nacional; mas como resolver roblema, se a nacionalidade estava offuscada pelo is obsceno despostismo? Garção tambem invocava manes de Gil Vicente, pedia favor e abrigo para as sas patrias, e teve de morrer ás mãos de um déspota s enxovias do Limoeiro, por mero capricho do mar- ez de Pombal. As scenas que extratámos da come-

dia *Theatro Novo,* valem por um completo capitu
historia litteraria: um sustenta que a vida e inte
dramatico está nos bons versos; outro avança que
excellentes bastidores as melhores peças de Met
sio cairíam por terra; aquelle protesta contra a m
ca das operas italianas, e desafia Goldoni para
quanto a lingua portugueza é capaz de produzir;
demonstra que sem recorrer ás traduções do th
francez e italiano é impossivel obter applausos do
blico. A ideia das traducções reinou completam
como se vê das innumeras traducções de Metast
e dos tragicos francezes pelos nossos poetas do se
XVIII. Aquelle outro entendia que o effeito scenico
pendia do machinismo das mutações, e que o povo
mirava o que mais mêdo lhe mettia. O povo de
aqui se fala é o burguez abonado, cujo prosaico
senso o levava ao theatro para comprazer e acompa
a familia, que preferia acima de tudo as Operas con
do Judeu, taes como as *Guerras do Alecrim e Ma
rona,* os *Encantos de Medea* e *Precipicios de Fa
te;* o burguez vestia-se com a estamanha nacion
com o seu pesado catholicismo protestava surdam
contra a descomposta musica e dança das actrizes
lianas sustentadas pelo despotismo real. Havia os
respeitavam o theatro velho, e que entendiam dev
nosso repertorio enriquecer-se com as comedias de
deron, Salazar, Mureto e Candamo; nas folhas vo
tes apparecem bastantes traduções do hespanhol
Arcadia sustentava o partido classico, queria trage

de Sophocles e Euripedes, e comedias de Terencio; quasi todos os Arcades escreveram tragedias; alguns modificaram o rigor classico, procurando thema na historia nacional, mas não se elevaram acima do eterno assumpto de Inez de Castro. A variedade de todas estas opiniões, a falta de originalidade ou de comprehensão do theatro nacional estava na atrophía moral causada pela estupidez e despostismo obscurante da casa de Bragança. Nas grandes extorsões nunca os tyrannos poderam extinguir o riso; no desgraçado seculo XVIII, foi quando o povo portuguez riu mais. Havia a *baixa comedia*, sem ideia, sem protesto, mas travessa, impertinente, aproveitando-se dos typos portuguezes, impondo de vez em quando o verso de redondilha, não precisando de grandes apparatos scenicos, e ao alcance de quaesquer curiosos. O valor d'esta phase passou desconhecido ao seu tempo.

## CAPITULO II

## As Mogigangas e Entremezes populares

Theatro popular no primeiro quartel do seculo XVIII. — As Companhias ambulantes da Mogiganga. — O *Estudante critico* e o typo do fidalgo pobre. — O uso da *bexiga* no fim dos entremezes populares. — Scena de uma Mugiganga descripta no theatro popular. — Figuração da Alma subindo ao céo. — Restos do theatro popular no seculo XVIII. — Os Autos da *Natividade* e dos *Reis Magos* eram um pretexto para a exibição dos *Presepios*, e representações de *bonifrates*. — Documento tirado da Provisão de 15 de Setembro de 1738. — Autos Sacramentaes da *Degolação dos Innocentes*. — Lendas jesuiticas no Theatro portuguez. — A Novella da vida de Santa Genoveva do jesuita francez Cerisiers inspira o *Auto de Santa Genoveva, princeza de Brabant*, a Balthazar Luiz da Fonseca Ulixbonense. — A lenda de Santa Genoveva dramatisada na Allemanha por Tieck e Muller. — Influencia jesuitica na *Tragicomedia de Santa Genoveva* pelo Bacharel Silvestre Estevez da Fonseca. — Recapitulação da tragicomedia. — Guerra movida no seculo XVI contra os Pateos das Comedias, pelo Padre Jesuita Mestre Ignacio, renovada no seculo XVIII com o assassinato de Antonio José. — Libretto de uma Tragicomedia no Collegio das Artes, de Coimbra, em 1753. — Esquecimento da forma do Auto.

Apesar da introducção da Opera em Portugal r reinado de Dom João IV, a comedia popular deveu u primeiro signal de vida ás Companhias ambulan que vieram de Hespanha, no principio do seculo XV Entre os dois povos existia um abysmo que os sepa va politicamente, mas nas creações litterarias co nuavam a ser irmãos; o genio da raça mostrava-s mesmo na inspiração fatal da obra de arte. Começ a ser combatido em Portugal pelas Operas italiana

rasil principiava a dominar como senhor absoluto o neatro hespanhol; em Janeiro de 1717, representaam-se na Bahia duas comedias de Calderon, *El Conle de Lucanor*, e *Affectos de odio y amor*. Em 1729, por occasião do casamento dos principes reaes de Hespanha e de Portugal com as infantas D. Maria Barbora de Bragança e D. Maria Anna Victoria de Bourbon, para celebrar este regosijo official, representaram-se mais tres comedias de Calderon, *Fineza contra fineza*, *La fiera el rayo y la pedra*, e *El monstro de los jardines*, juntamente com duas comedias de Don Agostin Moreto, *La fuerza del natural*, e *El desden con el desden*. (1) Em Portugal a influencia hespanhola diminuía; em vez das proprias comedias de Lope de Vega ou Calderon, faziam-se imitações livres. Traduziram-se varias comedias hespanholas do portuguez João de Mattos Fragoso para o immenso corpo da nossa comedia de *cordel*.

A primeira collecção de peças dramaticas do seculo XVIII, foi recolhida por Francisco Vaaz Lobo, com o titulo de *Flôr de Entremezes, escolhidos dos mayores Engenhos de Portugal e Castella*, em 1717; (2) contém os seguintes entremezes e Mugigangas: Entremez *Del Nobio burlado*, *El Sacristan hechizero*, *La Embaxa-*

(1) Varnhagen, *Historia do Brazil*, t. I, p. XXXIII e XXXIV; Wolf, *Hist. de la Litterature brazilienne*, p. 30.

(2) Impressa em Lisboa, na Officina de José Lopes Ferreira, em 1718. As licenças começam a datar-se de 26 de Janeiro de 1717. É um volume de 8.º pequeno, com VIII, e 151 p.

*da y Mugiganga de Matachines, El Paje y el Soldado, El Valiente Flaco, El Estudiante critico, Mugiganga de las Beatas, La Renegada de Vallecas, Don Roque, Don Estanislau, El Papagayo, Los Flamengos, Las Chirimias.* São quatorze pequenas composições, que pelo numero de personagens, pela simplicidade do enredo, e pela baixeza da linguagem e falta de gosto, bem revelam que seriam representadas por *Titereros,* nas feiras, nos adros das egrejas e nos arraiaes. São anonymas, e o titulo dado pelo collector mostra uma falta de comprehensão do que é a fórma dramatica. É possivel que esses Entremezes agradassem ao baixo povo; hoje a sua leitura é de uma difficuldade quasi invencivel, que só se consegue por um capricho; pelas rubricas se vê que todos elles eram acompanhados por musica, porventura aquella com que chamavam a attenção dos transeuntes. O titulo *Mugiganga de Matachines,* e *Mugiganga de las Beatas,* é a melhor prova do fim para que estas pequenas scenas se escreveram. Se nos lembrarmos da definição de Rojas, na *Viaje entretenido,* quando caracterisa os outo bandos de comediantes que divagavam em Hespanha, veremos que: «Em uma *Mogiganga* ha duas mulheres, um rapaz, cinco ou seis comediantes, outras tantas comedias, e dois caixões de vestuarios. Allugam duas cavalgaduras para o que têm a levar, e outras duas para irem montando aos poucos.» No entremez do *Nobio burlado,* cuja acção é pouco dramatica, os personagens preenchem estas condições da *Mogiganga;* ha rixas de valentes, musica de noivado,

e tratos dados a capricho ao noivo pelas matachines. D'estes entremezes apenas dois são escriptos em Portuguez, o *Estudante critico,* e os *Flamengos;* o entremez do *Estudante* consta de tres personagens. Mal escripto e informe, ainda assim apresenta o typo primordial da comedia portugueza, descoberto por Nicolau Clenardo. O Estudante fala sempre latim ou em termos conceituosos e alcandorados com o criado; este, descontente por não entendêl-o, quer-se despedir. Discute-se entre elles como se chama a lua; diz o estudante que alguns a denominam *nocturnam, saphira, trilingue, luminar errante, farol do imcomico imperio.* Responde o creado:

Bons nomes, mas o da lua
É só com que me accommodo.
Só n'uma cousa reparo,
Porque é o que mais padeço.
Só o comer não tem nome?
Não trataremos um dia,
uenhor, d'este ministerio?
ESTUDANTE: Isso é só occupação
Dos agrestes jornaleiros,
Destino voraz de brutos
E da rudeza flagello.
FAMULO: Logo os discretos não comem?
ESTUD.: Não vês que é sepultar o engenho.
FAMULO: Ah sim? pois d'aqui lhe digo
Que quero ser tolo eterno,
Pois com barriga vasia
Me ensina você conceitos!
Pois seja sabio faminto
Que eu quero ser parvo cheio.
Senhor, eu vou buscar amo.

O Estudante zangado com o prosaismo do cria pede contas do gasto da casa, e o criado apresenta-o rol em que tambem entram os classicos rabanetes, celebres para os observadores do seculo XVI:

ESTUDANTE: Oh rude! oh abstuto embusteiro!
Dá rasão da feitoria,
Dá-me copia dos dispendios
E vae-te, findas as contas
Lá para outro timerion.
FAMULO.: Sim, Senhor, eis aqui o rol.
ESTUD.: Dize, nismeral compendio.
FAMUL.: Errar me fazia a fome.
Vá pondo, que eu irei lendo.
ESTUD.: Pois detem-te, dá-me cá,
O cornigero instrumento.
FAMUL.: Fale claro,
Se não vou-me sem dar contas.
ESTUD.: Dá cá esse tromentario
De contas o maior embeleco.
FAMUL.: Arre lá com taes enredos
Diga o que quer.
ESTUD.: Ainda absultas?
*Praeparatio ad seribendum*
Seja o calamo anserino.
. . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . .
FAMUL: Senhor, não nos detenhamos
Vamos ao rol, eu começo:
Uma moeda de *rabos* para o jantar
(Bom sustento!) meyo real de azeitonas.
(Boa asneira!) cinco reis de pão
(Vá vendo) isto é comida de um gato,
Que lhe dá espinhas por sobejo.
ESTUD.: *Quid sicutur, beneplacitur.*
FAMUL.: Pois vá vendo:
No segundo dia se gastou
Uma moeda de queijo.
ESTUD: Que mais velico perjuro?
FAMUL: Segue-se o gasto terceiro:
Quatro reis de pão de rala,

Item, um real de bredos,
E dois de azeite e vinagre,
Com bem pouco e mau tempero.
D.: Avante, reprovo o aluno.
JL.: Temos o gasto do entrudo
Havendo hospedes em casa.
D.: A tudo auricular me affecto,
Prossigue, que alerta escuto.
JL.: Eil-o vae.
Esta abundancia agora
Sei eu que me mete medo:
Gastei de dia de entrudo
Para cinco companheiros,
Quinze reis de carne frita
Da taverna do Marquez.
Gastei mais por uma vez
Meio quartilho de vinho,
Dez reis de pão de centeyo.
De caranguejos assados
Cinco reis mui bem safados,
Que lhe façam bom proveito.
Casa aonde assim se entruda
Poderão monges do ermo
Vir aprender jejuar.
D.: Oh dictamen mais heroico, etc.
JL.: E não me dirá meu amo
Como é impedimento
O comer, se a barriga
A tenho sempre um vento?

entremez do *Estudante critico* contém apenas es-
ena verdadeira, que já vimos com o Escudeiro
s Rosado, e com o Fidalgo Dom Gil Cogominho,
comprehendida por Gil Vicente e Dom Francis-
anoel de Mello. O Entremez do *Estudante critico*
e uma imitação do antigo *Entremez do Poeta,* es-
por Francisco Rodrigues Lobo, no qual ridicu-
a eschola dos cultistas do seculo XVII; esta pe-

quena peça dramatica de Rodrigues Lobo foi publicada em Lisboa em 1676. Tem por interlocutores um Ratinho, uma Dama e dois Soldados. Abre a scena com o monologo do criado, typo de gracioso a que no seculo XVI se chamava *ratinho*, como vêmos pelos *Autos* de Antonio Prestes. O creado censura o estylo poetico de seu amo, e diz que tambem faz seus versinhos, porque toda a má manha se pega:

Certo que bem diz o mundo
que he doudo todo o Poeta,
e a meu Amo só lhe falta
andar tirando com pedras.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Fala sempre *requintado*,
nam anda cá pela relva.
Come rasões estiladas
e bebe quintas essencias.

Eis que chega o Amo; o criado, para lhe pregar uma peça, finge que está a dormir. O Poeta bate á porta, e como lhe não respondem, rompe n'estas gongoricas invectivas:

Oh incauto negligente,
tens obstructas as orelhas,
que nam percebes meus eccos,
nem a meus golpes attentas?
Que replico? Com quem falo?
Com quem são minhas loquellas?
Jazes já semisopíto
ou estás moribundo em terra?
Eleva o pezo corporeo,
abre as visuaes fenestras,
festina-te a abrir-me a porta
senam qués que me enfureça.

O criado levanta-se grunhindo, e desculpa-se por ão ter entendido os latins de seu amo. O Poeta ferido a vaidade, prorompe:

> Essa frase não vale nada
> esse rasoar não presta,
> não ha falar como o *culto*
> de um critico poeta.
> E entre os candidos Cysnes
> que á Fama prestaram pennas,
> *ao Gongora tive sempre*
> *opinadas preferencias.*

Diz o criado, que fala a linguagem do bom senso:

> Mate-me Nossa Senhora
> com quem fale ao pé da letra,
> diga pê-á-pá Santa Justa
> e no demais não se meta.
> POETA: Esses vocabulos vulgares
> são claridades grosseiras
> de que fugas Atalantas
> um vate heroico se ausenta.

O criado começa a querer aprender essa linguagem culta, e pergunta-lhe varias cousas como se chamam:

> Como chamará o vinho
> quando o pedir na taverna?
> POETA: Soporifero Lyeo,
> Bacchico licor da cêpa.
> RAT.: Como nomeará o Burro
> por palavra mais honesta?
> POETA: Simples Bruto de Balaam,
> quadrupede de grande orelha.
> RAT.: Como se chamará á lua
> ao Sol e ás Estrellas?
> POETA: A' lua? Cynthia Diana,
> Latona, Triforme deosa.

Ao Sol? Monarcha das luzes,
Titão, e Quarto planeta.
Ás Estrellas? Diamantes
e nocturnas sentinellas,
caracteres trepidantes
feitos em safira eterna.

Não contente com estas explicações, o Poeta declama um Soneto, tão estrambotico, que o criado não podendo percebel-o, pede licença para recitar tambem os seus versinhos:

Irra! senhor Licenciado
se me impulha n'essa lenda
Mas deixemos já questões,
ouça-me por sua vida
*uns versinhos á Chamberga.*

O amo fica tão satisfeito, que confessa:

Mereces ser laureado
da insignia de Amalthêa.

No meio d'isto apparece uma Dama embuçada; o Poeta dirige-lhe seus requebros; ella offende-se com os epithetos exquisitos, accodem dois soldados, altercam e recolhem-se á pancada. Pela brevidade do *Entremez do Poeta,* e falta de intriga dramatica, se conhece que foi escripto para ser representado pelos Bonifrates. Francisco Rodrigues Lobo protestara contra a decadencia do theatro nacional coadjuvada tambem pelo seiscentismo, mas pelo seu lado ajudava a cavar-lhe a

ruina, rebaixando a creação dramatica aos movimentos de figuras inanimadas.

Os outros entremezes da collecção acabam como as peças do theatro popular, com pancadas e estrepitos de bexigas. Na *Embaxada y Mugiganga de Matachines,* a falta de acção é supprida por um engraçado baile descripto nas seguintes rubricas, que traduzimos do hespanhol: «*Primeira mudança.* Saem dois dansando ao compasso da guitarra até á extrema do tablado, com suas visagens; e depois sáem outros dois da mesma maneira e ficam no meio e logo viram por fóra e tomam os quatro póstos donde sairam e fazem cortezias *ao povo,* e uns aos outros. *Segunda:* Depois tiram as espadas, e andam ao redor dando com uma em outra, trocando póstos até chegar aos seus. *Terceira:* Pucham dos broqueis e dão com a espada n'aquelle que estiver ao lado da espada; uns, broquel com broquel, e outros a espada nos broqueis, e vão mudando os póstos da mesma maneira que na outra acima, até chegar aos seus, e logo cáe um morto. *Quarta:* Juntar-se-hão de lado um com costas para traz e outro para diante dois a dois, com *bexigas,* e ao compasso da guitarra, darão no trazeiro quatro pancadas com as *bexigas,* e irão mudando de póstos até ficar nos seus, e logo virar por fóra, e deixarem-se caír todos quatro, rebentam as bexigas e acaba.» (1) Basta este caracteristico para evidenciar a origem da *Flôr de Entremezes,* creados

(1) *Flôr d'Entremezes*, p. 25.

unicamente para o povo. O uso da *bexiga* no fim dos entremezes acabou totalmente, mas ainda hoje na linguagem popular de todo o reino se usa a locução *fazer bexiga,* derivada do velho uso das Companhias de actores ambulantes, principalmente as *Mugigangas,* em que estes tregeitos constituiam a parte essencial.

No entremez *La Renegada de Vallecas,* nas bodas do alcaide apparece uma actriz que vem pedir licença para representar com a sua Companhia. Esta scena é um resultado dos costumes que ainda existiam no seculo XVIII, e que de Hespanha se communicaram a Portugal. Diz a autora ou directora da Companhia:

| | |
|---|---|
| | Esse carruage sobra,<br>Que en una Compañia entera<br>No ay mas que um musico solo<br>Yo, y otra companhera. |
| PERO: | Essa é mas que Compañia<br>Soledad. |
| AUT.: | No les dé pena,<br>Que mi compañera y yo<br>Haremos con gran destreza<br>Todos quantos personages<br>Caben en una Comedia. |
| PERO: | Essa es braba abilidad. |
| AUT.: | Yo la remito a la prueba. |
| ESCRIVANO: | Y que Comedias traeis,<br>Porque es coxa la Alcaldeça? |
| AUT.: | *Antes que todo es mi saya.* |
| PERO: | Mirad que es despues la vuestra. |
| AUT.: | *Antes que todo es la olla,* |
| PERO: | Dezis mui bien, si está llena. |
| AUT.: | *El Anfision Luzitano.* |
| PERO: | Por mi vida, hazedme essa,<br>Que llevarnos al figon<br>Será famosa Comedia. |
| AUT.: | No se puede hazer aqui |

Porque ay muchas aparencias.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Traygo otra que es un prodigio
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*La Renegada de Vallecas.*
MARIDURA: Essa quiero que se haza.

Segue-se depois uma rubrica, que explica o modo como se devia representar: «*Sientanse, y saien el Musico, la Autora, y la otra muger, a cantar como empieçan la Comedia.*»

O entremez da *Renegada de Vallecas* termina como a scena de Dom Quijote quando escangalha os *titeres* de Mestre Pedro, para salvar a Melisendra. O expectador Pero Blando manda ao seu escrivão, que assiste á comedia, que prenda o mouro seductor da donzella renegada:

Prendedle luego, escrivano,
Que es muy grande desverguença
Que se lleve a renegar
Esta Señora a su tierra.

O penultimo entremez d'esta pobre mas curiosa collecção intitula-se *Os Flamengos;* são os personagens um Gracioso, sua Mulher, um Compadre, e Dois Flamengos, o bastante para constituir uma *Mogiganga.* A acção é de tal fórma breve e sem interesse, que sáe fóra do dominio dramatico: um compadre chega a avisar o amigo, dizendo que vêm para sua casa aboletados dois Flamengos; o dono da casa cuida que Flamengos serão queijos ou cousa de comer, e espera o agradavel presente. Quando lhe entram pela porta

dentro os aboletados, não sabe como se hade desligar do compromisso, e fazendo-se tolo assim os impõe, terminando o entremez á pancadaria. No entremez de *Las Chirimias*, encontram-se algumas curiosidades para a historia do Theatro popular; declara-se como se representa uma Alma que sobe ao céo:

| | |
|---|---|
| CRIADA: | No es nada, que se han llevado<br>A la corte los farseros.<br>Y ya no teremos *autos* |
| GRACIOSO: | .......................<br>No se aflixan<br>Que en mi tienen su remedio:<br>Yo solo hede hazer los *autos*,<br>Y daré del uno luego la muestra.<br>............................<br>Si haré, pero advierte<br>Que para cierta aparencia<br>De una Alma que sube al cielo<br>Son minister las chirimias. |
| ALCALDE: | Pues acá nos las tenemos |
| GRACIOSO: | Callen, que son unos tontos *(Dáselas)*<br>Tomen, y miren, al tiempo<br>Que suba el Alma, las toquen. |
| ALCALDE: | Que tocar, si no sabemos? |
| GRACIOSO: | Que ay que saber? en soplando<br>Suena estas que es contento:<br>Quitense, porque no estorben<br>Las capas, y los sombreros. |
| ALCALDE: | Ya está hecho, empeçad el *auto*. |
| GRACIOSO: | Esten a punto, que empieço,<br>Sale un Diablo como un puño,<br>Traz del Alma que va huyendo:<br>«Alma no tienes que hoir<br>Que eres mia de derecho.<br>— Diablo no sé que te he hecho<br>Que me dás en perseguir.»<br>Toquen essas chirimias<br>Que sube el Alma al cielo. (1) |

(1) *Pag. 148.*

A seguinte rubrica mostra o chiste popular do entremez: «*Assopran las chirimias y quedan llenos uno di polvos negros, otro de blancos, y otro de colorados.*» O gracioso foge e os outros personagens «*recogen-se baylando.*» Por esta rapida exposição dos entremezes mais curiosos da collecção de Francisco Vaaz Lobo se formará uma ideia do estado dos Autos populares e das companhias ambulantes que andavam em Portugal, anteriores ao anno de 1718; custa a crêr que se imprimissem como «escolhidos dos melhores engenhos de Portugal e Castella.» Por estes Entremezes se vê que o mau gosto do seiscentismo invadira tambem os *Pateos* e representações para o povo. Na dedicatoria de Vaaz Lobo ao Conde de Unhão, cita-se um trecho do latim de Tacíto, e outras authoridades classicas, o que mostra que o collector tambem era um extremado cultista. Eis um periodo que por si caracterisa o homem: «Dedicou o antigo culto as flexas á luz de Apollo para que fossem rayos; e agora com egual intento offerece meu obsequio ao luzimento de Vossa Excellencia *nas agudezas d'estes engenhos* outras flexas, para que sayam á luz como rayos despedidos do Sol de sua sabedoria e prudencia, etc.» O erudito Dom Antonio Caetano de Sousa tambem por parte do *Santo Officio* deu licença para que se imprisse esta *Flôr de Entremezes.* O livro foi taxado em seis vintens em papel, pelo Desembargo do Paço.

Aonde se encontra um symptoma franco de que o theatro popular ainda existia, é na reimpressão dos

Autos do seculo XVI pelos livreiros de Lisboa e Porto, e pelo apparecimento de novos Autos hieraticos. A esta classe pertencem o *Auto de Santa Genoveva, princeza de Brabante*, por Balthazar Luiz da Fonseca, Ulixbonense, varios *Autos do Natal*, dos *Reis*, e da *Degolação dos Innocentes*.

Um dos Autos mais populares do seculo XVIII era o da *Degolação de Sam João Baptista*. O fecundo escriptor dramatico Manoel de Figueiredo, que conservava de memoria todas as tradições do theatro portuguez, na sua Comedia *Os Censores do Theatro* diz que este Auto era representado pelos homens de officio: «o Valentim... e cutelleiro, fazia papel de Herodes na *Degolação do Baptista*.» (1) Este Auto foi impresso em 1763, mas é provavel que andasse anteriormente em copias manuscriptas, fazendo as delicias dos que no tempo de Manoel de Figueiredo suspiravam pelo *Pateo das Arcas*. O *Auto da Degolação do Baptista* está muito bem tecido; revela um grande conhecimento e prática dos recursos e exigencias da scena. Mas a linguagem? A *rima* dos Autos nacionaes do seculo XVI e XVII ficou substituida pela *assonancia*; a quintilha maliciosa deu o logar á quadra froixa e amphigúrica, a rudeza pittoresca desapparece sob os arrebiques de epithetos, sob as tortuosidades dos hyperbatons, sob os equivocos emphaticos e convencionaes que vieram mais tarde a produzir o sentimentalismo. O *Auto da Dego-*

(1) *Obras*, de Manoel de Figueiredo, t. VI, p. 32.

*lação do Baptista* é raro, e pelo facto de ser um dos ultimos vestigios do theatro hieratico-popular do seculo XVIII, aqui deixamos o seu esboço, em parte tirado das rubricas: «Corre-se a cortina, e apparece Sam João metido na lapa com um livro na mão, e ao mesmo tempo sáe o Anjo S. Gabriel, e com elle mais dois Anjos, que ao som de varios instrumentos cantarão as... coplas.» João não comprehende aquellas musicas que o chamam para annunciar o Verbo, e julga que será illusão dos sentidos. Renovam-se as musicas celestes, que o chamam Propheta e o incitam a obedecer; o solitario vacilla, não querendo comparar-se a Moyses, a José, a Elias, a David, até que acceita a missão divina e parte para a côrte de Herodes.

Dá-se uma mutação em que apparece o Rei requestando Herodías, em versos endecasyllabos, quebrados, e emparelhados; quando o rei estava mais enleiado, ouvem-se dentro vozes, gritando para que não deixem entrar o louco, que diz que vem dar luz a todos, que estão cegos. Chega o Verdugo a dar parte ao rei da entrada de um louco no palacio acompanhado de muita gente, e embrulhado em uma pelle de camello; o Rei dá ordem immediata para que o matem por ter vindo interromper os enlevos amorosos. Herodías intercede, dizendo:

Que os rusticos nos palacios
Servem para passar tempo.

Sam João é trazido á presença do monarcha pe verdugo, e Herodias sente ali logo uma immensa pa xão pelo exaltado do dezerto, uma paixão como a mulher de Putiphar, como a de Biblis, como a de P siphae, como a de Phedra, symbolos do estado mo nos periodos heroicos da humanidade. Sam João p clama a Herodes a nova doutrina; este o ouve, e l diz:

Não te saias do Palacio,
João, que é preciso e quero
Falar de espaço comtigo.
VERDUGO: Mau annuncio! a vida temo.

Herodias anda afflictissima sem se atrever a de rar ao joven apostolo aquelle fervente amor; rec que se descubra que despreza o Rei que a requesta um rustico e forasteiro. A criada Celia, querendo c solal-a, surprehende-lhe o segredo e quer coadjuvar traiçoeiros amores; encontram-se a sós com João. É blime a situação em que se acha o Precursor, a qual ria uma scena shakespereana se a petulancia fana com que fala fosse substituida pela audacia e ingenui de da franqueza. Herodias vê-se desprezada e offend em todas as suas vaidades, a criada Celia irrita-a contra o Santo, e ambas o accusam ao Rei como pocrita, como traidor, querendo attentar contra violando Herodias. Aqui lê-se a rubrica: «Pega o V dugo e dois criados em S. João; prendem-lhe as m e vão puxando por elle.» Herodias, segundo a le evangelica, pedira a cabeça de João em uma bac

orre-se a cortina, e apparecerá o corpo do Santo de lhos, com as mãos atadas; e cantarão os Anjos as plas, etc.» «Desapparecem os Anjos, e correndo-se tra cortina, estarão o Rey e Herodias sentados á me-, e n'ella estará a cabeça do Santo em um prato, e o erdugo terá um cutello na mão direita e com a esıerda estará pegando nos cabellos do Santo; cujo ırpo estará de joelhos junto da mesa.» O Auto termiı com esta rubrica que o explica; depois de ter fala-o Herodias: «Cae desmaiada aos pés do Santo e ·rra-se a cortina.» Nas festas populares portuguèzas, ım João é o typo da antiga crença mosarabe; nas ıntigas dos Cancioneiros hespanhoes e portuguezes ım João é a imagem mais poetica que aí apparece. or tanto repugnava á natureza e á logica o não ter nosso theatro aproveitado estas profundas tradições angelicas modificadas pelas impressões do vulgo.

A grande quantidade de Autos do *Nascimento* no eatro portuguez do seculo XVII e XVIII explica-se los espectaculos de *Presepios* que existiam nos cosmes populares, renovados pela vinda de companhias ancezas. Ao seculo XVII pertence o *Auto del nascimento de Christo y Edicto del emperador Augusto Ce-r,* por Francisco Rodrigues Lobo; este Auto, impresso em 1667, é bastante curioso para a historia do eatro popular. Na primeira jornada vem um Capitão ue annuncia ao Imperador a paz universal; á maneida *Arte nova de fazer Comedias,* de Lope de Vega,

o Imperador responde-lhe com cinco outavas sono
mandando:

> Que todo de qualquiere officio y arte
> Escriba su prosapia y descendencia,
> En la cidad donde fuere mas cercano
> O sea montañez ò ciudadano.

Assim que se toca a rebate para proclamar o edi
apparecem dois pastores Fabio e Cinthio, que anda
cercar um javali. Acode um pastor portuguez cha
do Mendo, typo rude, que faz de gracioso pela
extrema cobardia. Em consequencia do edicto, Sil
irmã dos dois pastores castelhanos, acompanhada
Laureano seu desposado, foi ao arrolamento e perd
entre a multidão. Fabio e Cinthio encontram L
ano que não sabe o que é feito de Silvia, e desconfi
d'elle. Mendo por causa das suas simplicidades é le
do pelos guardas amarrado á presença do impera
— Na segunda jornada, apparece Silvia em trajo
homem, que anda perdida, com receio de voltar p
casa. Os seus monologos são interrompidos por Fab
Cinthio que tentam matar Laureano; esta scena é
termeada pelos dislates de Mendo na presença
Imperador. Silvia continúa a errar nos campos, r
tando longos monologos lyricos; vem Laureano e a
mece, seus cunhados Fabio e Cinthio estão para
tal-o, e quando vão para descarregar o primeiro gol
apparece Silvia, que vem justificar o motivo por
*não voltou* logo para casa, por se ter perdido no ca

o atravessar a multidão que concorrera ao edicto
nperador; a jornada termina com a entrada do
, que ameaça o mundo apezar do se terem cum-
as semanas prophetisadas por Daniel. — A jor-
terceira é a mais curiosa; entra Mendo, trazendo
anella de migas, e comendo diz:

Tenha guerra quem na tem
e peleje quem quizer,
que eu com minha mulher
pertendo sempre estar bem.
Axopra, quanto faz frio!
vede qual eu ficaria
se num trouxera este emprasto
para geitar na barriga, etc.

ntram depois Laureano, Fabio e Cinthio, admira-
e vêrem uma noite tão clara. Diz Laureano:

Pues son tam largas las noches,
se os parece será bueno
gastemos algo de aquesta
con algun dibertimiento?

Cintio: Pues algun juego se trace,
mas hade ajudarnos Mendo.

Fabio: Sea mucho en ora buena.
Y qual hade ser el juego?

Mendo: Eu só sei a *cabra-cega*
e mais o *escondoirello*

Laur: Si trayeis algunos naypes
constitue-me Rey, juguemos.

Fabio: Para esso sumos pocos,
empero hagamos a Mendo
el juiz de nuestra Aldea
a quien nos acodiremos
a proponer nuestras causas
Y el juzgará nuestros pleitos.

Começam a fingir uma pendencia á maneira da farça do *Juiz da Beira,* de Gil Vicente, em que Mendo com as suas sentenças imita o tino de Pero Marques. Aqui aparece pela primeira vez a celebre anedocta attribuida modernamente a um nosso marechal, que mandava matar meio boi para a guarnição de Lisboa. Entra o Pastor Laureano a requerer:

Que lo obligue (señor Juez)
a dar carne a este lugar.
e ay me quieren obligar
a que le mate uma rez,
pero la gente tan poca es,
que sin duda hade sobrar
mitad de la carne oy.

O juiz sentenceia:

*Pois matar só meyo boi,*
*para vos não sobejar.*

Vem outro pastor reclamar cem ducados que lhe devem; o devedor diz que apenas comeu doze ovos em uma ceia, e que os não pagou; o credor apresenta a sua conta lembrado do conto da *bilha de azeite,* que Gil Vicente traz no *Auto da Mofina Mendes.* O divertimento é interrompido pela apparição de um Anjo que vem convidar os pastores para irem adorar o menino a Belem. Mendo grita áque d'el-rei, ao vêr o Anjo:

Leyxa-me que estou morrendo,
num posso arresfolgar,
aquillo era algum bizam,
minhoto, ou algum ripanso,

ou era andorinha ou ganço
ou perdiz ou gabiam.
Eu cuidey que era estorninho
d'estes que cáem na malha,
ou seria alguma gralha
quaquí deve ter o ninho.

AUREANO: Mira, que es el Angel celeste,
que mandado por Dios vino,
avisarnos que en Belen
el mismo Díos ha nacido.

IENDO: Eu num sey se isso he verdade
por que estou meyo atendido;
porém quero-me ir combosco
só por ver esse Minino.

Os Pastores vão ao presepio; ali explicam o mys-
da redempção a seu modo, e cantam ao menino
vilancicos. O Diabo mette-se entre elles, envergo-
ido-os por adorarem o filho de um carpinteiro. Á
ida que os pastores fazem as suas offertas cantam
›em, e Mendo com uma incredulidade da extrema
za termina o *Auto* com estas palavras, que indi-
ter sido escripto para ser representado:

E mais aos que aqui estam
se me derem a consoada
para fazer colaçam;
mas se me nom derem nada
poder-me-hão caír na mão.

) *Auto do Nascimento* por Francisco Rodrigues
› é a ultima decadencia da eschola nacional; está
pto em hespanhol. Partidario do governo dos Fi-
›s, e tendo celebrado a sua entrada em Portugal

com uma grande collecção de romances gratulatorios, como poderia ter alma para comprehender e conservar a tradição de Gil Vicente? Apesar de escripto em hespanhol, a lingua portugueza, que no seculo XVII, durante o dominio de Castella, só era falada nas praças e pelo baixo povo, é aqui empregada nos dislates grosseiros do pastor Mendo. Isto comprova o facto revelado pelo poeta Manoel de Galhegos. Em uma das cantigas da pastora Sylvia, no presepio, se lê este grito da consciencia do poeta hieratico:

Ouvi-me, querida prenda,
ouvi-me agora meu bem,
*porque o que sinto quizera*
*dizel-o em bom portuguez.*

Francisco Rodrigues Lobo era um exagerado bucolista e por isso não pôde ser poeta dramatico. O *Auto* está mal entretecido, e o seu defeito deve em parte attribuir-se ás deturpações do Santo Officio, que o truncou, como se vê por esta Licença: «Vistas as informações que se houveram, podem-se imprimir estes dous Autos *(menos o que vae riscado no primeiro)* e impressos tornarão ao Conselho para se conferirem, e se dar licença pera correrem, e sem ella nam correrão.»

Antes do predominio das Operas italianas e das tragedias francezas, isto é, no primeiro quartel do seculo XVIII, o theatro nacional apresentou alguns symptomas de vida. As tradições religiosas e consuetudinarias do povo portuguez é que alimentaram uma exces-

producção de *Autos do Natal,* que não eram mais que um desenvolvimento dos antigos Vilancicos, estavam desnaturados pela musica.

O *Auto e Colloquio do Nascimento do Menino Jesu,* Francisco Lopes, natural de Lisboa, poeta popular ivreiro do seculo XVII, (1) é pobrissimo na acção, e iples como uma lôa de presepio; a versificação é má em lyrismo. Começa com a lôa ou prologo, em que parecem algumas quintilhas mimosas:

Quando o homem mais se cobre
de seda, brocado e pelle,
mais forrado, rico e nobre,
entam nasce Deos por elle
despido na palha e pobre.
E quando o frio ameaça
ao pobre e ao mal vestido
que tudo fere e traspassa,
entam, nasce Deos despido
por nos vestir de sua graça.
Tudo pelo frio inverno
se recolhe e agasalha,
com regimento e governo,
e entam nasce Deos eterno
despido por nós na palha.
Quando o passarinho leve
não sáe do seu ninho fóra,
que de frio não se atreve,
o menino Jesus chora
coberto de frio e neve.

Ditos estes versos sáe o representante que *bota a Lôa,* e entra o pastor Gil; apparece depois Sylvestre

(1) Publicado em 1785, na officina de Francisco Borges de Sousa.

cantando, e Paschoal, que se queixam de se lev
rem cedo, e falam contra as mulheres e amas q
cam dormindo. No meio da conversa adormece
n'isto baixa um Anjo a avisal-os do nascimento d
sus; o pasmo dos pastores, e a visita ao presepio
de está o Menino é de uma rudeza sem graça, e de
incredulidade inconsciente. Entram depois outros
tores mais bem trajados, e sómente no fim do Aut
parece um vislumbre de poesia:

> De que choraes, Deos eterno
> sendo alegria dos céos?
> tremeis tambem pelo inverno,
> de que tremeis meu bom Deos,
> se de vós treme o inferno?
> Choraes, por que nos mostraes
> que tudo he lagrimas no mundo,
> que vós, meu Deos alegraes
> com mysterio tam profundo
> anjos, homens e animaes.

Aos divertimentos hieraticos da festa do Natal,
da hoje vivissimos nos costumes populares portugu
pertence tambem o Auto intitulado *Pratica de tres*
*tores,* anonymo, publicado em Lisboa em 1761; 
colloquio entre tres personagens Rodrigo, Loiren
Sylvestre, com uma affectada rudeza, que mostr
escriptor um grande conhecimento do dialecto pop
Abre a scena com Rodrigo chamando por Loirenç
perguntar-lhe se viu e ouviu o Anjo que annuncia
nascimento do Messias; o outro pastor Sylvestre
dormindo e roncando, e acordam-no mettendo-lhe

o nariz. Sylvestre não comprehende o milagre do
e Rodrigo explica-lhe o peccado original, o di-
e a encarnação do verbo com uma linguagem pit-
a pelos exagerados plebeismos e pela materiali-
da interpretação, o que denuncia no auctor da
*ca de tres Pastores* um homem que bem conhecia
do de atrazo moral em que estava o povo portu-
Depois de explicados os mysterios e prophecias
ıstificam o nascimento do Messias, os tres pasto-
to a Belem visitar o Menino, e diante cantam uma
ga de chacota ou bailado, como usava Gil Vicen-
s seus Autos:

ODRIGO: Agora sem mais tardança
Digamos uma *cantiga*
*De chacota com mudança*,
Porque a Senhora não diga
Que somos de má criança.

Quem escreveu este Auto, sarcastico e incredulo,
a que á força de terror inquisitorial a fé simples e
era estava substituida na alma do povo portuguez
costume tradicional. Para que se faça ideia do uso
linguagem de giria empregada no Auto, basta trans-
ver uma simples estrophe. Perguntando Rodrigo a
renço se vira o Anjo:

Viste-o tu *avoar*?
LOURENÇO: Escapou-me por tardar
porque eu *descandelecia*,
*estrovinhei* ao cantar
e quando o quiz *lobregar*
elle já se *escafedia*.

O uso no dialecto popular do *a* expletivo, que se encontra em Gil Vicente e em Camões, e que é ainda hoje corrente, tambem apparece com frequencia n'este Auto:

> RODR: *A* não prazaes são comego
> como tu vens tangedeyro,
> tanges como gayteiro.
> SYLV: *A* tu balhas como prego
> quando andas no terreiro etc.

O Auto termina com a cantiga de chacota do velho theatro hieratico, com um certo lyrismo que senão encontra no decurso da obra.

Todos os passos da vida de Jesus acham-se dramatisados nos Autos do velho theatro portuguez; quando o povo não tinha um Pateo de comedias a que concorresse, representava os mysterios do Novo Testamento no lar, em volta do presepio. O *Vilhancico* do seculo XV tendo-se desnaturado pela aliança da musica, e sendo por isso recebido na capella de Affonso VI, D. Pedro II e D. João V, como se vê pela enorme collecção de folha volante publicada por Antonio Craesbeck, Antonio Alvares, Miguel Manescal e Henrique Valente, deixou de pertencer ao povo, que o substituiu pelas *Loas,* que tem a mesma fórma litteraria. Sobre a origem da fórma poetica da *Lôa,* veja-se a *Historia da Poesia popular portugueza,* aonde se mostra que ella é um resto conservado do tempo em que o povo tomava parte na liturgia, cantando alternadamente nos *Lu-*

*s* da natividade. (1) N'este seculo ainda, a *Lôa* é a
ma unica do theatro popular, usada em todas as pro-
ıcias do reino. Do anno de 1778 temos á vista uma
*a para se representar na noite dos Reys;* as scenas
itulam-se mutações. Abre com uma vista de bosque
n uma estrada, sáem os tres Reys, e desponta a Es-
lla. Diz Melchior, ácerca do apparecimento da es-
lla:

Muito folgo de encontrar-vos
Rey Gaspar, n'este caminho
Para discutir comvosco
Os signaes d'este prodigio.
GASPAR: Tambem desejava o mesmo
Oh Melchior, rei invicto;
Que tambem este mysterio
Me traz o juizo afflicto.

Fala por seu turno o rei preto Balthazar. Se nos
embrarmos da grande quantidade de *pretos* que exis-
tia em Portugal, o que fazia dizer a Nicolau Clenardo
em 1535, que isto lhe parecia um inferno; se attender-
mos a que Gil Vicente se aproveitou do typo gracioso
do *preto* por causa da sua linguagem mascavada, e se
notarmos que os romances populares alludem com fre-
quencia ao costume de ter creados *pretos,* (2) é facil de
comprehender que a *Lôa* dos Reis Magos, representada
nas festas da familia, provocaria uma respeitosa hila-

(1) *Op. cit.*, p. 56.
(2) *Historia do Theatro portuguez,* t. I, p. 170.

ridade todas as vezes que falasse o santo rei da Nubia. Depois de terem falado os outros reis, diz Balthazar:

> Mi os dilá os segulos
> Segundo juizos destina
> Que esto Estiera quer guiarnos
> Aonde jaze os Reizo Menina.
> Mi saberó, inda que pleto
> Os que o sacro Teista ensina,
> Que treuzo Reyze dos Oliente
> Vay adorar os Messias.

A segunda mutação figura uma sala regia, aonde apparece Herodes com o seu acompanhamento; queixando-se de não poder descobrir entre as victimas innocentes o recem-nascido, vê passar a estrella e em seu seguimento a caravana dos tres reis. Aqui a versificação perde-se na mais crassa prosa, sem ideia, nem colorido. É preciso que a lenda evangelica esteja viva na alma, para que estas ôcas situações dramaticas despertem a attenção. A terceira mutação é uma vista de montes; ao fundo um portal, em que está o presepio; é então que apparecem os tres Reis Magos que vem offerecer os presentes de ouro, incenso e myrrha. A vista do Presepio da terceira mutação, faz-nos lembrar do uso que havia no seculo XVIII de representar com figuras artificiaes ou *titeres* os Autos da natividade e dos Reis Magos para assim fazer a exibição de ricos *Presepios*, a que o povo accudia. A importancia que a exibição dos *Presepios* chegou a alcançar, fazendo uma terrivel concorrencia ás comedias e Opera italiana, co-

nhece-se pela Provisão de 15 de Setembro de 1738, em que se concede ao Hospital de Todos os Santos o privilegio da representação e exploração d'estes espectaculos. Por tanto a mesma brevidade d'estas peças dramaticas e Mugigangas são um indicio da sua accommodação para serem gesticuladas pelos *titeres*. Na Comedia de Manoel de Figueiredo intitulada *Censores do Theatro*, allude este celebre escriptor ao velho theatro popular dos *Presepios*: «Eu sou mais povo que o mesmo povo; e não ha ninguem tão grosseiro como eu! Choro ainda hoje pelas *Comedias da Rua das Arcas*. Lá pilhei esta gota de bom rapaz; morava ali ao pé do Nicola, e com o boccado na bôcca, ía sempre para o *Pateo* a ganhar o ferrolho; e assim fazia depois para os *Presepios* e *Operas de bonecros da Mouraria*, e por fim para o *Bairro Alto*. Sempre fui visinho dos Theatros. Que tempo. Que brincadeira! Mas tudo o que é bom se acaba.» (1)

O *Auto sacramental da morte dos Innocentes*, publicado em 1747 lembra vagamente o velho theatro nacional, pelo uso da rima, que sob a influencia hespanhola estava geralmente substituida pelos assoantes. Comprehenção da verdade do sentimento debalde aí se procurará, e como consequencia é pobre d'esse lyrismo que tanto caracterisa a eschola de Gil Vicente; originalidade inventiva, como descobril-a em tanta pobreza de acção? Tem apenas o grande caracteristico das co-

(1) *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. VI, p. 41.

medias do seculo XVIII, a mordacidade faceta, resultado da pressão moral em que se vivia. Herodes apparece em scena como um rei ludibriado; sob o fervor da crença respirava a liberdade politica, acobertada por ella, para stigmatisar aquelle que se erguia contra o que vinha proclamar ao mundo o verbo da egualdade humana. É esta a formula profunda do *Auto da morte dos Innocentes,* mal sustentada e depressa perdida sob as frivolidades da baixa comedia de cordel. A scena abre com Herodes conversando com um Capitão do seu exercito, apparece um criado gracioso chamado Cachimbo, que com os seus *ápartes* lança tudo a ridiculo. Diz Herodes:

> Bem sabes, que corre fama
> um Menino haver nascido,
> que chamam Rey dos Judeos
> de novo intreduzido.
> Não duvido que o sigam
> os que de mim se enfadam,
> pois vêmos que as cousas novas
> logo a todos agradam.
> Já lá d'esse Oriente
> tres Reys vieram buscal-o
> movidos da sua fama
> só para vir adoral-o.
> A este ainda no berço
> já lhe dão adoração,
> e a mim posto no throno etc.

Herodes declara ao Capitão o seu receio, e ordena que sejam degolladas todas as crianças até dois annos de edade. O gracioso que estava escondido, ao ouvir a atroz sentença diz com chiste o anexim:

Por isso trazem em dizer
os velhos de bons bigodes:
antes porco de Judeu
do que ser filho de Herodes.

O capitão anima o monarcha com a grande maxi-
a do despotismo no seculo XVIII:

Não temaes conspiração,
a que os Reys estão sujeitos;
vosso valor e cutello
infundem grandes respeitos.

Depois d'esta scena, dá-se uma mutação em que «*Tocam-se instrumentos, depois sáe um Anjo, busca o quarto de José, corre a cortina*» e o avisa da sentença de Herodes. O velho patriarcha «*Fala á porta do quarto da Senhora*:

Amada Esposa, querida,
despertay se estayes dormindo.
MAR: Que tendes, esposo José,
que caso ha succedido.
JOSÉ: Estando no doce somno
elevada a phantasia,
ouço uma voz de Anjo
que em sonhos me dizia:
«Desperta prompto, José,
não te mostres demorado,
foge logo com Maria
e com o seu filho amado,
para as terras do Egypto
região menos sabida,
por que o cruel Herodes
intenta tirar-lhe a vida.

As queixas da Senhora têm certa ingenuidade, que transparece mesmo atravez de uma affectação culta. Conserva-se comtudo o sentimento da pobreza, que é a poesia da alma do povo, n'esta fala de Sam José:

Eu vou preparar o fardo
e tambem a ferramenta,
porque só o lucro d'ella
nossa pobreza sustenta.
.....................
vamos, amada Maria
pouco e pouco caminhando;
o Padre Eterno cegará
os que andarem espiando:
como cegou os Syrinos
que pretendiam assim
ir prender a Eliseu
á cidade de Dothaim;
como livrou a Elias
do furor de Jesabel:
como livrou de Faraó
o seu povo de Israel.

Estes versos dão um certo colorido biblico ao Auto; os fugitivos chegam á cidade de Gaza, e sáe-lhes ao encontro uma criada de Isabel, mulher de Zacharias que os veiu seguindo para manifestar á Senhora o sentimento de sua prima, e entregar-lhe algum dinheiro. Em Gaza pedem agazalho, sendo recebidos em casa de um cidadão que estava festejando os seus annos; aqui descreve o poeta os costumes de Gaza como os de Lisboa no seculo XVIII. Recommendando ao criado o que precisava para o seu festim, diz o festeiro:

Um *entremez* gracioso
quero que compres tambem.
.........................
em que temos estangeiros
que me honram minha festa,
não quero tenham motivo
para dizerem mal d'ella.
Os Musicos não esqueça,
sejam tambem avisados,
que tragam boas *sonatas*
instrumentos afinados.

poeta anonymo ignorava que os divertimentos
ticos repugnavam ao genio judaico, e que Hero-
tornou odioso por ter querido fundar um thea-
ı Jerusalem. Uma vez afastado da realidade, o
atropella a verdade: tocam-se instrumentos e ap-
ːm duas figuras allegoricas, a Fama e o Desejo. A
conta extensamente a mortandade decretada por
les; «*tocam-se instrumentos: depois sáem dois me-*
*Amor, por uma porta, e Geraldinho por outra.*»
scena lembra de alguma fórma a tradição do
gelho apogrypho da infancia de Jesus, mas o poe-
soube como os artistas do seculo XV tirar o par-
l'essa inspiração popular. Em quanto Jesus brin-
n as duas crianças, vae-lhes revelando a sua Pai-
ıtura, e termina o Auto com o apodo do gracioso,
do que elles não tem capacidade para compre-
ərem tão conceituosos mysterios.
[a um outro *Auto figurado da Degollação dos In-*
*ıtes,* composto por A. D. R. S., publicado em Lis-
ːm 1784; é bastante inferior ao primeiro. Primei-

ramente apparece uma vista do Inferno, em que Lucifer convoca os demonios, para inventarem traça contra o plano de Deos em querer humanar-se para remir a culpa original; resolvem ir incitar Herodes, tentando-lhe a soberba. A scena segunda é um monologo do criado gracioso de Herodes, que extranha o terror com que anda o monarcha. A terceira scena ou mutação é uma «*Sala regia com throno sobre o que estará Herodes dormindo recostado no braço. Lucifer em trage de mancebo,*» lhe diz:

> Não sabes, que já completo
> o tempo se vê em que o orbe
> quasi todo a vinda espera
> d'aquelle Messias pobre?
> . . . . . . . . . . . . . . . . .
> Como assim em lento somno
> esperas tu, grande Herodes;
> que elle empenhando o seu sceptro
> teu governo se mallogre?
> Deixa o descanço e procura
> as vinganças mais atrozes
> das mães os filhos lhe arranca,
> ouçam-se as tragicas vozes
> dos meninos, etc.

Na afflicção de Herodes entra o gracioso a consolal-o, como uma reminiscencia do bobo das côrtes da edade media. O monarcha manda-lhe convocar os Sabios, para justificarem a sua sentença. A scena quarta é uma vista de montes: «*S. José recostado, sobre quem descerá um Anjo em quanto se tocar uma sinfonia.*» Esta scena é breve e sem interesse. Dá-se uma nova

mutação para vista de sala, em que está Herodes sentado no Throno, e os dois Sabios explicam-lhe a verdade das prophecias; indo Herodes para saír desesperado, apparece-lhe outra vez Lucifer, que lhe aconselha para mandar degollar todas as crianças e assim extinguir o monarcha recemnascido. Mostra-se em seguida uma vista de campo: «*A Senhora com o Menino nos braços e S. Joseph guiando a jumentinha; Pastores que estarão lavrando; haverá uma palmeira no campo, e estatuas cahindo quando fôr passando a Senhora. Anjos cantando.*» Os dialogos da Senhora com os lavradores, e o milagre da palmeira derivam-se da tradição do Evangelho apocrypho, mas vagamente conhecida e não comprehendida. O *Auto figurado da degolação dos Innocentes* termina com uma vista de Cidade cercada «*de Soldados, mulheres atropelladas pelos algozes, que lhe degollam os filhos.*» Vozes distantes gritam:

> Deos de Israel, soccorrei-nos,
> amparae o povo afflicto.

As mães queixam-se, mas não se encontra uma unica expressão que interprete o horror da catastrophe; é tudo convencional e frio. A *Degollação dos Innocentes* ainda hoje se representa com frequencia nos theatros de Lisboa e Porto, mas já com uma fórma em prosa, com uma grandeza espectaculosa, com um artificio de acção devido ao conhecimento do theatro francez; o drama moderno está publicado no *Archivo theatral* pu-

blicação periodica de 1843. As peças estavam á
ra dos actores: na Comedia os *Censores do Th*
apresenta Manoel de Figueiredo um Serrador, c
do: «No falar fanhoso dizem que ainda desba
Mestre: e um papelinho de *Balandráu,* de *Esfusio*
*Trabuco,* e ainda de *Manoel Gonçalves,* não he p
gabar, mas faço-o asseadinho.» (1)

No Theatro francez do seculo XVII encontra-se
tragedia sobre Santa Genoveva, intitulada *Gene*
*ou l'Innocence reconnue,* por messire d'Avre, dout
Theologia, e publicada em 1670; em 1675 pub
P. Corneille de Blessebois outra tragedia sobre o
mesmo assumpto com o titulo *Les Soupirs de Si*
*ou l'Innocence reconnue.* (2) Nenhuma d'estas trag
serviu de modello ao *Auto* de Balthazar Luiz da
seca; o original d'estas composições dramaticas
novella sobre Santa Genoveva, escripta pelo Padı
suita René de Cerisiers, chamada *l'Innocence reco*
impressa em Pariz em 1647. O *Auto* de Balthazar
não se parece com a tradição da *Legenda aurea,* (3)
com a lenda conservada nas *Origines palatina*
Freher; (4) o original francez de Cerisiers app
na linguagem conceituosa e arrebicada, e em um
lanteria fóra de proposito, que torna o sentiment

(1) *Obras,* t. VI, p. 33.
(2) Bibliophile Jacob, *Catalogue de Soleinae,* t. I, p. 3, e 24.
(3) Trad. de Gustave Brunet, t. II, p. 380.
(4) *Op. cit.,* pars. II, p. 38. Apud Jacob Grimm, *L allemãs,* t. II, p. 336.

acção duvidoso e comico. Balthazar Luiz tambem usa mesclar versos francezes no Auto.

> Sigisfrido vendo que eu
> A morte lhe perdoara
> *M'a doné beaucoup d'argent*,
> Id est, muita dinheirama.

O Padre Cerisiers nascem em 1603 e ainda florescia em 1667; (1) o seu livro foi o primeiro vehiculo por onde se introduziram em Portugal as novellas e as comedias francezas no seculo XVIII. O *Auto* portuguez de *Santa Genoveva* ainda hoje é popular; a versificação é detestavel, os equivocos cultistas não lhe deixam participar da ingenuidade pittoresca dos velhos Autos hieraticos. O auctor confunde o gosto da comedia hespanhola com o novo estyllo francez; ao passo que cita anexins castelhanos e parodía o soneto de Camões: *Alma minha gentil*, etc., usa o verso alexandrino, e um chiste malicioso. No fim do Auto vem esta declaração:

> A todos os que isto lêrem com assento
> Perdão pede o Author, muito humilhado,
> Tanto aos que desejam o Auto immenso,
> Como aos que o não querem prolongado:
> A estes, por não ser menos extenso,
> E áquelles por não ser mais dilatado;
> Tendo por impossivel certamente
> O contentar-se o vulgo indifferente.

(1) Nizard, *Histoire des livres populaires*, t. II, p. 424.

Ainda modernamente a lenda de Santa Genoveva inspirou a Tieck e Muller duas tragedias. Na poesia popular portugueza, a *Historia da Imperatriz Porcina*, de Balthazar Dias (1) tem grandes analogias com o Auto do seculo XVIII. Balthazar da Fonseca não tinha a intuição da alma popular, e d'elle não se conhecem outras composições dramaticas; no *Auto de Santa Genoveva*, apenas existe um monologo com alguns raros vislumbres de poesia. Começa:

> Já de minha vida o fio
> Sem desvio,
> Teria sido cortado
> Se não fosse conservado
> Por Deos poderoso e pio, etc.

Sobre esta mesma lenda jesuitica ha uma *Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva, com o titulo: Depois de penas triumpho, depois de triumpho penas*, ordenada pelo Bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca. Publicou-se em Salamanca, em 1755, com bastantes incorreções, devidas na maior parte aos compositores. A Tragicomedia está escripta no gosto da eschola hespanhola; é bem architectada em geral, mas o lyrismo da velha eschola nacional desapparece sob o equivocos e arrebiques de um exagerado cultismo; a influencia franceza tambem se conhece no grande uso de substantivar os adjectivos por meio do artigo. A

(1) *Floresta de romances*, p. 104.

ıda de Santa Genoveva não foi comprehendida pelos ›uitas; do vulto energico da Virgem gallo-romana, e teve o condão de infundir coragem aos moradores Pariz para resistirem á invasão de Attila e o derro-rem em Chalons, (1) fizeram uma pastorinha, pelo ›sto das zagalas idylicas do seculo XVIII. A fórma roica da tradição não foi aproveitada para o thea-›; adoptaram o logar commum do conto do Cavallei-› de Cysne. A *Tragicomedia de Santa Genoveva*, pe-› Bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca, tem os se-uintes personagens, Sigfredo, conde palatino, Gollo, ıordomo, Laufredo, criado, Venusto, gracioso, Dro-an, cosinheiro, Bertholdo, irmão do Conde, dois Cria-os, Genoveva, condessa, Drexelia, criada, Estacia ma de Gollo, Aufeira, criada, Brazia, feiticeira, e ıcompanhamento. Eis pouco mais ou menos o entre-ho d'esta tragicomedia bastante rara: Sigfredo dá par-e a sua mulher que tem de partir para a guerra, para ıjudar Carlos Martello contra a invasão do arabe Ab-lerrame; o Conde chama o seu mordomo Gollo, em quem tinha toda a confiança, e lhe entrega a guarda de sua mulher. Emquanto está na guerra, Gollo apaixo-na-se pela condessa Genoveva, e quando lhe declara a sua loucura a nobre senhora repelle-o com despreso. Gollo, percebendo a sua ruina, e sabendo que Genove-va ficára grávida, trata de convencer a todos os cria-

(1) Leroux de Lincy, *Les Femmes celèbres de l'ancienne France*, p. 34; Thierry, *Récits des temps merovingiens*, t. II p. 150.

dos que ella caíra em adulterio, porque se achava n'es
se estado na ausencia de seu marido. Para colorir ma
estas suspeitas mandou encarcerar o cosinheiro Dr
gan, como cumplice do attentado contra a honra de
amo o Conde Sigfredo. Em quanto o Conde estava
guerra sem saber novas de Genoveva, chega-lhe
mensageiro mandado por Gollo. Imagine-se o g
profundo, descarregado pela perfidia. Ordena immed
tamente que se mate o cosinheiro e que se conserve
prisão sua mulher. Passado pouco tempo volta da g
ra, e Gollo, traidor, vae saír-lhe ao encontro, lament
do o seu desastre, e para o confirmar no engano, le
a casa de uma feiticeira Brazia, que lhe mostra em
espelho e n'um alguidar de agua Genoveva e Drogan
colloquios amorosos. Immediatamente dá ordem a G
lo para que mande matar sua mulher e o filho que
cera em sua ausencia, a que ella havia posto o n
de Tristão; Genoveva escrevera uma carta, em
contava toda a traição de Gollo, e por meio de
criada mandou escondel-a entre os papeis de seu
rido. Os executores da sentença levaram Genove
seu filho para o bosque para os matarem, mas cond
do-se da sua sorte, abandonaram-os e contentaram
em trazer a lingua de uma cadella para satisfaze
ao mandado de Gollo. No emtanto Sigfredo andava t
te, e tempo depois recebeu uma carta do Senado de
gentina, em que o avisava de que tendo sido publi
mente queimada uma feiticeira, declarara a innoce
*de Genoveva* e a traição de Gollo. O Conde cha

omo á sua presença; este entra protestando a sua
lade, mas esmorece ao vêr-se descoberto. Depois
endel-o, Sigfried descobre a carta de sua mulher;
ma-se a innocencia. Antes de vingar-se, Sigfried
ta uma caçada, e quando vae perseguindo uma
entra apoz ella em uma gruta, aonde encontra
ulher quasi núa. Era Genoveva que lhe conta a
storia; d'ali a pouco entra Tristão, seu filho, que
a de colher herva no mato. Reconhecem-se, vol-
ara o palacio; a condessa intercede por Gollo,
dos reclamam que se faça justiça. N'esta mesma
omedia, apparece o phantasma de Drogan, que
ba os somnos do Conde, e os criados entretecem
o com a parodia dos seus amores, e com equivo-
nexins, ao modo das comedias castelhanas. São
e shakespearianas as situações d'este conto; mas,
harel Sylvestre Estevez da Fonseca procura-
grandes lances sómente pela parte exterior da
atropellando a linguagem da verdade sob uma
ada exuberancia rhetorica. A *Tragicomedia de
Genoveva* foi representada antes de 1755, como
ehende d'estes versos com que termina:

> dê-se por finda a Comedia,
> acabe aqui já de xofre,
> porque estarão enfadados
> estes amigos mirones,
> que terão bem observado
> da divina Providencia
> as minas mais superiores,
> e que quem penou triumpha,
> *que é o que em bom portuguez*
> *diz a glossa e palra o mote.*

No fim da peça por vem uma caprichosa curiosi
a carta em prosa, escripta por Genoveva a seu n
do quando estava a morrer, citada só porque se al
a ella em uma scena. O scenario da tragicomedia
bem exigia algumas difficuldades: Sigfried pers
em scena a Corça que o leva á gruta aonde se esc
Genoveva.

Á maneira da doutrina de Lope de Vega na *N
arte de fazer Comedias,* o Bacharel Sylvestre, tam
entre os octosyllabos emprega o endecasyllabo h
co, em dois sonetos com que Genoveva óra diant
um crucifixo; Lope de Vega dizia: «o soneto coll
se na bocca d'aquelle que espera.» Esta tragicom
representa o ultimo vestigio da eschola nacional,
plantado pelo theatro hespanhol e sobre tudo pelas
gicomedias dos Jesuitas.

A Comedia de capa e espada ensinava-nos a
matisar a historia nacional; os Jesuitas, não pode
extinguir o theatro totalmente por meio dos seus *I
ces* e predicas, atacaram-no com a terrivel compe
cia das suas espectaculosas Tragicomedias. No s
lo XVIII a sua influencia estava mais imponente, e
viam-se da Inquisição para fazer queimar vivo
grande escriptor dramatico. Confrontemos os facto
seculo XVI e do seculo XVIII, e conclua-se depois
o estado moral da nação.

A terrivel guerra dos Jesuitas contra o The
portuguez vê-se resumida na lucta do P.^e^ Ignacio M
*tins contra* os Pateos das Comedias, em 1588. Co

ava este padre alarmar a cidade de Lisboa, tocando
ia campainha, e arvorando uma bandeira para cha-
ar as crianças que iam apoz elle para aprenderem a
utrina. Diz o P.e Balthazar Telles, na *Chronica da
mpanhia,* «Com esta sua soldadesca fazia entradas
aturosas, humas vezes contra as *Comedias,* das quaes
tão perseguidor, por causa das liberdades com que
quelles tempos se faziam estas tam ociosas repre-
ntações, o que pressentindo os Comediantes, usaram
traça, e se accolheram a sagrado, fazendo concerto e
nça com o Provedor do Hospital, que lhe dariam por
a Comedia um tanto para esmola do Hospital (que
iabo tambem se veste com capa de piedade) pera
lhes dessem franca licença, sem deferir aos em-
gos que lhes punha o Padre Mestre Ignacio. Bem
elle a guerra, que com este interesse lhe faziam
eus adversarios, mas não desmaiou com tal inven-
, procurou logo contraminal-a, informou-se de quan-
odia vir a render aquella promessa, e constando-
que seria até cem mil reis, nam lhe pareceu por
pouco preço perder tão grande victoria: offereceu
Provedor os cem mil reis, fiado n'aquelle Senhor,
as partes defendia, que elle n'aquelle anno os have-
de esmola, e que para os annos seguintes Deos pro-
a. Voltando a casa com esta confiança, escassa-
nte tinha entrado a portaria, quando um homem des-
iecido lhe entregou cem mil reis em prata, dizendo
certa pessoa lh'os mandava por devaçam, pera elle
mpregar em serviço de *Deos,* como fez, dando os

pera o Hospital, ficando d'esta maneira os pobres pr
vidos e os Comediantes escusados.» (1) Em out
passagem continúa o Padre Balthazar Telles: «Já dis
atraz da grande guerra, que sempre em Lisboa mov
contra os Comediantes, os quaes n'aquelle tempo, co
representações indecentes profanavam á honestida
portugueza. Haviam elles um dia de saír a primeira v
com uma dança mui lasciva, bem conhecida ent
deshonestos, inventada, conforme nos ensinam grav
auctores, dentro do inferno, e ensinada pelo propr
demonio que até com bailes engana os homens. T
nham os Comediantes lançado bando, e convocad
todos os ociosos da cidade (que d'estes ha infinitos e
Lisboa) para lhe irem assistir áquella sua diaboli
dança. Teve noticia d'isto o Padre Mestre Ignaci
manda logo tocar caixa, faz conduzir sua infanteria
posta toda em ordem, fez marchar para o logar da C
media (que era entam em um becco junto da *rua d*
*Arcas*) chega a vanguarda á porta, que logo se lhe re
deu, sem resistencia; começa dentro a soar a campa
nha da santa doutrina, e apparece logo seu estandar
real. — Tinha aquelle dia concorrido infinita gent
pela causa que tenho dito, occupavam o Pateo todo, e
bancos das varandas á roda aonde costumavam assi
tir os mais authorisados ouvintes; e tinham os Com
diantes chegado ao passo em que no fim da Comedi

(1) *Chron. da Comp.* Part. II, liv. 4, cap. 48, col. 1.

aviam representar o entremez da Dança. Ao prin-
ipio houve reboliço no auditorio, quando ouviram a
ampainha, e maior ainda quando após ella vêem entrar
bandeyra da doutrina arvorada entre muytos meni-
os, que vinham cantando e rompendo caminho por
atre grande apertão do povo, ao reboliço da gente se
guiu mayor admiração quando souberam e quando
iram, que vinha na retaguarda o Padre Mestre Igna-
o, cousa que nada menos esperavam em tal tempo e
m tal logar, e suspensos com a novidade do caso, uns se
spantavam, outros o extranhavam; o Padre sem per-
er ponto, metido no *Pateo,* pondo-se sobre um banco
ltou vencedor no mesmo logar aonde os infernaes
nçantes começaram seu diabolico Entremez, como se
sse um valente conquistador, que entre as lanças dos
fensores saltava venturoso na fortaleza inimiga.» —
Tanto que o Padre Mestre Ignacio appareceu no alto
aquelle Theatro, e se virou para o povo, se seguiu lo-
um admiravel silencio e repentina suspensam em
do aquelle grande auditorio: até os mesmos Come-
antes, discipulos de Satanaz, ficaram totalmente pa-
dos, á vista de tam novo espectaculo, largando-lhe o
mpo como vencidos e subitamente assombrados das
zes que lhe ouviam, começando: *Pelo signal da san-
Cruz,* etc. Rematou-se o fim da doutrina, reprehen-
a o Padre com um espirito de Elias aquella profana
deshonesta acção da infernal dança; e concluiu pe-
ido em altas vozes a Deus misericordia; e finalmen-
se sahiu victorioso, deixando vencido o inferno, con-

fundidos os Comediantes, e compungidos os ouvinte que tornaram da Comedia contrictos, entrando n'el distrahidos: achando a salvação no logar da perdiçã e confessando todos que mais tiveram que vêr em u só Padre Mestre Ignacio prégando, que em muyt comediantes representando.» (1)

Embora se não acceite a opinião do P.e Balthaz Telles emquanto á origem do subsidio ao Hospital d Todos os Santos, é indubitavel, que os factos que el aponta são a pagina mais eloquente da influencia del teria que os Jesuitas exerceram sobre o Theatro port guez. A Companhia que estava no *Pateo das Arcas* n tempo do Padre Mestre Ignacio, auctor da *Cartilh* ainda hoje popular, era essa mesma Companhia, qu depois da perda de Alcacer Kibir representou em Po tugal, como se vê pelo testimunho do Padre Frei Lui da Cruz. (2)

Apezar de funebre e assombroso este quadro, nã tem o valor da barbaridade inaudita praticada contr o poeta Antonio José da Silva, queimado vivo no Te reiro da Lã em 1739, sem lhe valer a protecçã d'el-rei Dom João v. Tinham rasão Lord Tirawley lord Bekford, Jacome Ratton e o Cavalleiro de Olive ra, quando pintam o triste estado moral da sociedad portugueza. No entanto os Jesuitas, senhores da Ir

(1) P.e Balthazar Telles, *Chron. da Companhia*. P. II, liv. cap. 51, v. 6, 7, 8.
(2) *Historia do Theatro portuguez*, liv. IV, p. 336.

strucção publica, continuavam nos Collegios a fazer representar pelos seus escholares as Tragicomedias dos santos da Companhia. Temos presente uma d'essas peças, representada em 1753 no Real Collegio das Artes em Coimbra. Foi talvez das ultimas, porque estava iminente o reinado de Pombal. Consta apenas do elenco ou libretto, importante para se conhecer como os Jesuitas formavam as suas Tragicomedias; esta exposição rapida, tinha por fim elucidar os expectadores para comprehenderem os versos latinos. Eis o documento:

«*Drama tragicomico em obsequio de S. João Nepomuceno, Protomartyr do Sigillo Sacramental, que se ha de dar em publico Theatro no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, pelo Mestre das Humanidades.* (Coimbra, 1753.)

*Compendio do Argumento:* Era S. João Nepomuceno Confessor da Raynha D. Joanna, mulher de Wenceslao IV, Rey de Bohemia, quando este chegava ao summo da malicia, não havendo culpa que não executasse; e pretendendo saber de Nepomuceno os segredos da confissão da Raynha, já com ameaços, já com caricias, foy pelo mesmo Santo vencido valerosamente, por cuja causa enfurecido o Rey, depois de varios tormentos o mandou affogar no Rio Moldava.

*Pessoas:* Wencesláo, Bohemia, Providencia, Fama, Aulico, Secretario, Tribuno, Nuncio, Anjo I, Anjo II, Anjo III, Anjo IV, 4 Dançadores, 4 Caçadores, Côro da Orchestra, Côro no Theatro.

Depois que a suaves impulsos de armoniosas musicas se corre a cortina para apparecer o Theatro, desce hum Anjo em huma nuvem, que convida ao Auditorio, cantando o Prologo do Drama.

## Acto primeiro

He Nepomuceno particularmente protegido pela Providencia e Bohemia, quando a Inveja, e o Rey o pertendem contrastar.

Scena primeira. *Wenceslao, Bohemia.* — Lamenta-se Wenceslão de não saber os segredos da Raynha sua Esposa, e pertende por outra via sabellos.

Scena segunda. *Bohemia, Providencia.* — Conta Bohemia á Providencia os intentos do Rey: esta os ouve impaciente.

Scena terceira. — (Vesse o Santo no interior do Theatro deitado á margem de hum Rio, aonde está no perigo de morrer, por causa de hum Navio, que pelleja ao mesmo tempo contra hum Castello: mas dous Anjos mandados do Céo o livrão, e trazem ao Theatro entre suaves musicas.)

Scena quarta. *Aulico, Nepomuceno, e Secretario.* — Vendo Wenceslão, que não póde conseguir os seus intentos manda hum Aulico seu com hum Secretario: os quaes o convidão com as delicias do Palacio, com as musicas, com serenatas, e com danças: tudo o Santo despreza.

Scena quinta. *Rey, Aulico, Providencia, Tribuno, Nepomuceno, seis Soldados.* — Declara o Aulico ao Rey a constancia do Santo: elle impaciente o manda meter em hum carcere.

Scena sexta. *Dous Anjos.* — Dous Anjos por mandado do Céo livrão ao Santo do carcere, e logo he applaudido com musicas.

Scena septima. *Nepomuceno, Wenceslão.* — Vendo o Rey que o Santo he tão favorecido do Céo, se mostra compadecido d'elle, e lhe falla já com affagos e caricias.

Scena oitava. *Bohemia.* — Bohemia expõem a todos os enredos do Rey, dirigidos á maior ruina do Santo.

Scena nona. *Aulico.* — O Aulico se lamenta das fatalidades que se vêem nos Palacios dos Reys, aonde os Heroes se abatem, e os Pigmeus se exaltão. Côro do Theatro, e Orquestra: Não se vence com rogos a virtude. Côro Versatil. Tragicos applaudem a constancia do Santo.

## Acto segundo

Representa a inconstancia do Rey na diversidade de affectos, com que acaricia o Santo, dando-lhe huma Murça na Sé de

Praga, convidando-o á sua mesa; e de repente executando barbaridades, que provarão a incomparavel constancia do Santo.

SCENA PRIMEIRA. *Wenceslão, Nepomuceno.* — Dá Wenceslão huma Cadeyra na Sé de Praga a Nepomuceno.

SCENA SEGUNDA. — Sahe a Fama, dando o parabem a toda Bohemia, e principalmente á Cidade de Praga do seu novo Conego, e conta as suas virtudes entre córos de Anjos.

SCENA TERCEIRA. *Wenceslão, Nepomuceno, Tribuno.* — Solicita novamente Wenceslão saber do Santo os segredos da Raynha, expondo-lhe quanto o estima: o Santo se escusa valerosamente declarando-lhe a estreitissima obrigação do Sigillo Sacramental: o Rey enfurecido o manda meter em hum carcere.

SCENA QUARTA. — Executa-se a prisão do Santo.

SCENA QUINTA. — Diverte o Rey a melancholía no divertimento da caça.

SCENA SEXTA. *Bohemia, Nepomuceno.* — Busca ao Santo Bohemia, e acha-o arrebatado em hum extasis.

SCENA SEPTIMA. *Nuncio, Nepomuceno, Wenceslao, Aulico.* — Chega hum nuncio com o Santo, a quem o Rey convida para a sua mesa, e lhe pede perdão, do que lhe fizera. Nepomuceno se alegra de ter padecido.

SCENA OITAVA. *Nepomuceno, Rey.* — Come o Rey com o Santo á sua meza, e entre tanto o lisongea com musicas e danças.

SCENA NONA. *Wenceslao, Nepomuceno, Tribuno, Soldados.* — Chama o Rey ao Santo para hum quarto retirado, e torna a instar para conseguir os seus intentos: o Santo vence com constancia a ira do Rey, que torna a mandar prender em carcere mais tenebroso.

SCENA DECIMA. *Wenceslao.* — Manda finalmente o Rey executar a ultima sentença de affogar no rio Moldava ao Santo, que se alegra com os tormentos.

SCENA UNDECIMA. *Nepomuceno, Tribuno, e Soldados.* — Despede-se o Santo de Bohemia, a quem tantas glorias alcançára a sua constancia.

*(Coro da Orquestra. Chora-se a perda do Santo. Tripudio)*

## Acto terceiro

*Triumpho de São João Nepomuceno*

SCENA PRIMEIRA — Sahe Bohemia, lamentando a morte do Santo, a Providencia applaude o ser já accrescentado aos Astros; canta hum Anjo chorando, outro applaudindo.

SCENA SEGUNDA. *Todos os Actores.* — Apparece o rio Moldava coroado de estrellas no logar em que se lançou o corpo do Santo.

SCENA TERCEIRA. *Anjo.* — Sahe hum Anjo com huma espada de fogo a lançar fóra do Theatro ao Rey, e a todos, os que concorrerão para a morte do Santo.

SCENA QUARTA. — Rendido já Wenceslao adora ao Santo coroado ainda na terra: e vêm dous Anjos por mandado do Céo a dar o parabem a Bohemia.

SCENA QUINTA. — Vem o Santo ao Theatro com triumfo aonde he festejado com musicas, tripudios, e sonatas.

SCENA SEXTA. — Sahe a Fama com quatro Actores a dar o parabem ao Santo.

SCENA SEPTIMA. *Nepomuceno, dous Anjos.* — Vem do Céo dous Anjos para coroar o Santo, e o levão para o Céo em uma Nuvem.

*(Coro no Theatro, e Orquestra, oito Tragicos applaudem ao novo Martyr.)*»

No seculo XVIII já o titulo de *Auto* começava a não ser comprehendido; desde que o desnaturaram nos Autos de Fé, com que designavam as procissões dos condemnados á fogueira pelo Santo Officio, deu-se tambem este titulo a outras composições que não eram dramaticas. Assim temos o *Acto da Boa Morte,* publicado em Evora em 1752, que é uma serie de reflexões moraes e contos em verso; o *Auto das lagrimas de Sam Pedro,* impresso em Lisboa em 1785, é um poemeto de Diogo Bernardes, publicado nas *Varias Rimas ao Bom Jesus;* o *Auto das lagrimas de Sam João* está no mesmo caso. O *Auto da Padeira de Aljubarrota* é tambem uma relação historica, sem fórma dramatica. O *Auto dos Quatro Novissimos do Homem,* de Jeronymo Côrte Real, é um poemeto, no qual entra tambem uma meditação das penas do purgatorio. No mesmo caso está

*Auto de Clara Lopes, exemplar de cristaleiras.* Egualmente o *Auto da Vida de Adão,* publicado em Lisboa em 1741 e 1784, por José da Cunha Brochado, sob o pseudonymo de Felix José da Soledade, não pertence ao theatro mas á litteratura mystica. Barbosa Machado, cita-o na *Bibliotheca Lusitana* como composição dramatica, e na recapitulação por materias ennumera José da Cunha Brochado entre os poetas do theatro portuguez; (1) o abbade de Sever não chegou a vêr esta rara folha volante, e como na Bibliotheca do Porto descobrimos dois exemplares, aqui indicamos as suas divisões: «Creação do mundo; Creação de Adão; Graça em que foi creado; Ciencia de que foi dotado; Fórma Deos o Paraiso e põe n'elle a Adão; Vem os animaes á presença de Adão; Creação de Eva; Impõe Deos o preceito a Adão e Eva; Porque se impôz este preceito; Tentação da serpente; Como Deos veiu e fallou a Adão e a Heva; Sentenças pronunciadas contra Adão, contra Heva e contra a serpente; Lança Deos do Paraiso a Adão; Gravidade do peccado de Adão; Transmissão d'este peccado a todos os descendentes de Adão; Ciencia que perdeu Adão pela contracção d'esta culpa; Estado de Adão e Heva saindo do Paraiso; Morte e sepultura de Adão e de sua Esposa; Salvação de Adão e de sua Esposa; Livros que se attribuem a Adão; Cul-

(1) Pelas indicações de Barbosa caímos em o mesmo erro, que agora rectificamos. Vid. *Historia do Theatro portuguez*, t. II, p. 221; egual erro se encontra na edição de Camões de 1815, de Pariz, t. v, p. XXVIII.

to de religião permittido a Adão.» Pelo titulo d'est capitulos se vê a indole do pretendido Auto, em q a poesia do Genesis está diluida em prosa eivada d theologismo.

Ninguem se lembrava do theatro popular, diant do esplendor das Operas italianas protegidas pelo fau to monarchico. Não se admittia comedia sem music o gosto do publico só se lisongeava com traducções d Goldoni, Metastasio e Molière. Manoel de Figueired fala d'este estado desgraçado do theatro popular: «A nações estrangeiras, porém, não tem n'esta parte tod as ideias para julgar da altura em que se acha o gost do nosso mal creado e mal fadado vulgo: nós cá é qu sabemos o leite que mamou: *Comediões, Magicas, Pr chinelas* e *Manoeis Gonçalves,* a papa com que o de mamaram até hoje, o nutriu o nosso Theatro, são co tumes gregos, romanos, asiaticos, francezes, italiano etc. O ridiculo das outras nações para augmentarem da nossa com o riso ou com a imitação.» (1)

Adiante mostraremos como da comprehensão d'est tendencia se levantou uma nova pleiada de escriptor dramaticos, que procuraram uma nova feição para theatro nacional.

Para se vêr o estado de decadencia em que estav o Theatro portuguez no primeiro quartel do secul XVIII, basta saber que a collecção dos vinte cinco e tremezes da *Musa Entretenida,* publicada pela segu

(1) *Obras*, de Manoel de Figueiredo, t. v, p. v.

da vez em 1695, era o unico repertorio que sustentava os Theatros publicos e particulares. Ainda em 1709 dizia Nuno Nisceno Sutil na *Musa Jocosa,* que a collecção de Manoel Coelho Rebello devera a sua segunda edição á falta de entremezes portuguezes. A *Musa Entretenida de varios entremezes,* de Manoel Coelho Rebello, natural de Pinhel, compõe-se das seguintes peças em hespanhol, de tres ou quatro figuras quando muito e proprias para os Pateos e companhias ambulantes: *El Alcalde mas que tonto, Los tres imigos del alma, Almotace borracho, Assalto de Villa Vieja, Dos conselhos de um Letrado, Do Negro mais bem mandado, Del ahorcado fingido, El engaño del Alferes, El picaro ablador, El Capitan mentecapto, Dous Cegos enganados, Dos Alcaldes, Engaño de una negra, De um Soldado e sua Patrona, Los Valientes mas flacos, Dos sargentos borrachos, Dos caras siendo una, Castigos e un Castelhano, La burla mas engraçada, Reprehensiones de um Alcalde, Las fingidas viudas, Çapatero Viejo y Alcalde de su lugar, As Padeiras de Lisboa, El enredo mas bizarro, El defuncto fingido, As Regateiras de Lisbôa.* D'estes entremezes apenas seis são em portuguez, os restantes são em hespanhol, ou mesclados com portuguez; em manuscriptos do seculo XVIII temos encontrado algumas copias sem os córtes feitos pelo Santo Officio, mas apezar de restituidas á sua integridade primitiva, nada lucram, porque nasceram mal metrificadas e pobres de invenção. Nos Manuscriptos de Monsenhor Hasse, que foi revisor do Santo

Officio, se podem vêr estes desgraçados entreme cuja calligraphia explica a rudeza da sua origem. Estes pobres entremezes eram tambem representa nos conventos de freiras, que n'este tempo seguia moda egualmente usada em França e introduzida Maintenon. Custa a crêr a depravação do gosto que estado de miseria desceu o nosso theatro, que Soror Violante do Céo, religiosa do Convento Rosa, em Lisboa, escrevesse a seguinte Decima Auctor da *Musa Entretenida:*

Con tal gracia entreteneis
a quien burlando agradais
que quanto mas os burlais
mas applausos mereceis,
tan singular os hazeis,
que es fuerça que al mundo assombre,
pues costando tanto a un hombre
ir su nombre eternisando,
vos solamente burlando
eternisais vuestro nombre.

A maior parte dos entremezes d'esta collecção tem pensamento nem enredo; passam-se em dialo insulsos e desconexos de soldados, castelhanos, al des, regateiras, espadachins, terminando sempre o pectaculo á pancada ou com chacotas e musica. U simples anedocta é muitas vezes o thema sobre qu constróe o entremez; assim no entremez *Dos Ce enganados,* passa um Estudante, conversa com

(1) Manuscriptos da Bibliotheca da Universidade, n.º

pedintes e conhecendo que estes o ludibriam, vinga-se fingindo que dá um tostão a um d'elles; o outro cego reclama o seu meio tostão, e ás negativas da esmola responde ao collega com bordoada. Ainda assim tem este Entremez a seguinte curiosidade para a historia da poesia popular:

1.º Cego: Mandem-me resar, senhores,
A *Oração de Santo Anselmo.*
2.º Cego: E a mim mandem-me resar
A *do Santo Nicodemus.*
1.º Cego: Mandem-me, mandem-me resar
A *de San Bertolameu,*
Que tem por uma cadêa
Todos os demonios prezos.
2.º Cego: Ha quem me mande resar
Da *Virgem Santa os Mysterios,*
E de tudo o mais que a cartilha
Nos manda rezar aos cegos?
1.º Cego: Esta é a ponte de Coimbra
Tam celebrada dos tempos, etc.

Ao principio do seculo XVIII pertence tambem uma collecção de doze pequenos entremezes, que sob o titulo de *Musa Jocosa,* publicou Nuno Nisceno Sutil, em Lisboa, em 1709. A *Musa Jocosa* é uma continuação da *Musa Entretenida,* de Rebello; Sutil diz que compôz estes entremezes: «não tanto para com elles se divertir das fatigas de continuas occupações, como tambem para lisongear o gosto de algumas pessoas de respeito e de obrigação, que os pediam para alguns festins particulares. Porem, depois da instancia de alguns amigos de bom humor, se formou este Resumo

para se dar á impressão, por vêr que havendo u
livrinho intitulado *Musa Entretenida*, este se
impresso segunda vez por falta que havia de Entr
zes portuguezes.» A Censura mutilou esta rara c
ção, como se vê pela seguinte licença: «Pode-se i
mir o livro intitulado *Musa Jocosa*, de que trata
petição, menos o Entremez de *Dom Faceyra*,
Consta o livro das seguintes peças: *Lôa de Sile*
entremezes do *Santintrudo*, *O que perde o mez não*
*de o anno*, *Da vossa farinha, que nanja da m*
*Das Regateiras*, *Muita bulha e tudo nada*, *Dos P*
*Das fogueiras de Sam João*, *Do Estudante ferr*
*do*, *De los criados*, *Del Soldado auxiliar*, *De*
*Quixote*. Estes tres ultimos entremezes são escr
em hespanhol. A *Lôa de Silencio* é muito engraç
passa-se entre um Amo e o Criado que o parodí
amo apparece em scena para pedir ao publico sile
porque se vae representar um entremez; o criado
lhe no encalço e começa a interrompel-o:

AMO: Porque vens atraz de mim?
CRIADO: Por cuidar vinha apressado
Para se deitar ao mar
Com tentações do Diabo.
AMO: Não sabes para o que venho?
CR: Não me metto em saber tanto.
AMO: Venho deitar uma Lôa
Que andei te agora estudando.
CR: E deitar fóra essa Liôa
Confia só no seu braço?
AMO: Lôa não he animal,
Não me entendes o que falo?

CR: Bem entendo que a Liôa
É mulher do Leão bravo...
Você busca-a só por só?
Não seja tão temerario
E deixe-me que o acompanhe
Que muita mercê lhe faço.
AMO: Ha outro bruto como este?
Não falo em Liôa, parvo,
Senão em Lôa que é louvor,
Hui! não te entra isto nos eascos?

Quando o Amo elogia com authoridades classicas o
ncio, para assim conter os expectadores, diz:

Marullo, no livro quarto,
De certo Abbade nos conta
Que em tres annos de silencio
Trouxe uma pedra na bocca.
CRIADO: Novo modo de engastar!
É de pedra doença nova;
Que se uma impede as ourinas
Outra as palavras lhe estorva, etc.

No Entremez do *Santintrudo,* descrevem-se os di-
imentos populares do principio do seculo XVIII:

É tempo de laranjadas,
E de jogar ás panellas,
De molhar com os esguiches,
Das portas e das janellas.
É galhofa dos rapazes
É dos magarefes festa,
Recreação para as damas
E liberdade ás donzellas.
Ferve o pingo e azeite
Com ovos nas frigideiras
As filhós e coscorões,
Os chouriços e murcellas.

De todos os entremezes da *Musa Jocosa*, mais engraçados é o intitulado: *O que perde o perde o anno*. Sáe um Ratinho (gracioso) a co Juiz, dizendo que andando por fóra de casa um anno, sua mulher déra á luz um filho um pois d'elle ter chegado:

RATINHO: Senhor Doutor, eu sou um ignorante...
JUIZ: Dizei o mais e hide por diante.
RAT: Pois como digo, sou homem casado.
JUIZ: Vamos ao caso, que isso é escusado.
RAT: Inda vossa mercê não tem ouvido.
JUIZ: Ora dizey.
RAT: E sendo eu marido,
Fuy-me d'aí a pouco para fóra.
Mas que fez a senhora!
Como ella era da herva muito amiga,
Fez-me á reveria uma barriga,
E depois de eu ser vindo, já no cabo
Veiu a parir um filho do Diabo.
JUIZ: E n'isso ha mysterio?
RAT: Acho que me fez n'isto adulterio.
JUIZ: Pois como? adulterio no parir?
RAT: Sim senhor, porque eu em ir e vir
Gastei mais de um anno, etc.
JUIZ: Meu amigo, este caso é muito raro,
Porque nem Baldo, Phebus, Jucio, Clar
Pichardo, nem Valasco
O trazem.
RAT: É mui bom, senhor o chasco.
Pois n'esses só se encerra? Veja Pegas
Que é dos modernos, e não ande ás cega

O juiz consulta um Mathematico, um Medi Contador, que dão o adulterio por provado; m lher pede revista da sentença, fundada no ane diz, bailando: O que perde o mez não perde

No Entremez *Da vossa farinha, que nanja da minha,* encontra-se uma engraçada anedocta popular. Um moleiro fecha o moinho para ir jantar, mas a mulher diz que não tem em casa vinho, e lembra-se de il-o roubar á adega do padre cura:

MULHER: Quereis vós apostar
Que da adega lho heyde ir tirar?
PASCOAL: Nem vós não ganhareis com isso cacha.
MUL: Vós vereis como logo encho a borracha.
Do que o Cura tem, que é excellente
Sem o elle saber, secretamente.
PASC: Pois isso como? ou de que maneyra?
Ireis para me dar; eu de carreira
MUL: Eide fugir, eis elle á porta chega
Mete-me em casa, eu meto-me na adega.
Encho a borracha, escondo-a na saya,
Elle então me diz: Comadre, saia
Vá para casa que tudo está em paz.
E dentro da borracha o vinho jaz.

Quando o Cura deu pelo logro, correu a casa do Compadre; já estavam comendo e bebendo, e a ladina mete-lhe uma colher de papas pela bocca, entre graçolas equivocas.

O entremez do *Estudante ferrolhado,* pertence ao numero d'aquelles que eram escriptos para se representarem em familia nos divertimentos da noite de Sam João. Um Cura tem uma Sobrinha em casa, e vigia com todos os sentidos, para que ella se não namorisque de um estudante que lhe vae todos os dias dar lição de latim. O estudante não acha meio de falar com Olaya:

Mil voltas ando dando aos sentidos
Para ver meus desejos conseguidos,
E mais me custa descobrir motivos
Que me custa estudar nominativos.
Mas para que é saber falar latim
Se não posso explicar-me a um seraphim, etc.

O Estudante lembra-se de que o tio Padre apenas deixa a sobrinha ir dar esmola a um cego, e propõe ao pedinte a entrega de uma carta á menina:

ESTUD: Tenho uma carta
De que vós só sereis o portador.
CEGO: Ainda não diz tudo, meu senhor;
Porque de cartas ha varias maneiras
Ha carta de seguro e mandadeiras,
Cartas de excommunhão e de marear,
Cartas de propriedade e de jogar,
Cartas de dezafio e de favores...
ESTUD: Ahi faltam as de amores.
.......................
CEGO: Você quer-me fazer alcoviteiro?
............................
ESTUD: Tam fóra estaes de ser alcoviteiro
Que provo de Cupido sois parceiro,
Que se este Deos é cego por vendado,
Vós Cego, sois Cupido retratado;
Logo d'esta maneira
Não pode a de Amor ser vil cegueira.

Quando o Cego vae resar á porta do cura entrega a carta á menina; pouco depois entra o estudante a dar lição de grammatica, e não quer passar do indicativo presente do verbo Amar. Pouco depois sáe o cura para ir resar as matinas de Sam Pedro, e emquanto estudante se introduz em caza de Olaya, o cego resa porta esta parlenda:

Para que possa resar
De Sam Pedro glorioso,
Me dê o divino Espirito
De sua graça o soccorro.
A este apostolo sagrado
Escolheu Christo entre todos
Os discipulos por cabeça
De seu collegio mimoso.
Foi pontifice da Egreja
E teve em Roma seu thesouro
Onde foi obedecido
Governando o mundo todo.
Entregou-lhe logo as chaves
Fazendo-o tão poderoso
Que pode fechar e abrir
Do céo portas e ferrolhos.

) cura suspeitando que o estudante lhe está em fecha-o á chave, e manda depois o Alcaide abrir rta; n'isto saem os amantes:

SOBRINHA: Para que he fazer tanto arruydo
Se eu venho aqui já com meu marido,

) entremez acaba com bailes e cantigas; com mais ga e mordacidade, estava aqui um *Barbeiro de Se-x*, tirado dos costumes peninsulares. Esta eschola *Musa Entretenida* durou até aos principios do seculo , como vêmos pelos Entremezes de Carvalho.

## CAPITULO III

## As Operas portuguezas do Judeu

Vida intima de Antonio José da Silva, tirada do processo « Santo Officio. — Influencia das Operas italianas na forma d suas Comedias. — Operas no reinado de Dom João v, de 17 a 1735. — Elemento lyrico nacional das *Modinhas*, aprov« tado por Antonio José. — Opinião artistica de Lord Beckfo sobre o caracter das *Modinhas*. — Origem popular da Opê *Vida de Dom Quixote*. — Como Antonio José descreve a fa ta da noção de justiça no seu seculo. — Combate o ergotisu e as Theses monasticas na Opera *Esopaida*. — A sensualid de de Dom João v symbolisada no Jupiter da Opera *Amph trião*. — Gritos da natureza e protesto contra a prepotenci fanatica. — A sociedade elegante de Lisboa e as *Guerras c Alecrim e Mangerona*. — O fidalgo pobre e os Medicos. - Descripção dos martyrios e torturas moraes que Antonio Jo sé soffreu na Inquisição. — O Cavalheiro de Oliveira. — Es chola de Antonio José continuada por Alexandre Antonio d Lima, e Rocha e Saldanha. — O espirito religioso condemno a eschola de Antonio José.

Antonio José da Silva, mais conhecido na tradiçã popular pelo nome do *Judeu*, representa na historia d Theatro portuguez o primeiro esforço para levantar comedia da estreiteza acanhada dos divertimentos do bonifrates, e fazel-a competir com a magnificencia d Opera italiana, que explorava o genio perdulario d Dom João v. Era uma empreza audaciosa, no reinad aterrador do Santo Officio; Antonio José sabia faze rir a multidão, e por esse facto tornou-se criminoso: gargalhada acordava o povo do medonho pezadello do inquisidores, e estes entenderam que merecia a mort aquelle que ousava distrahir as imaginações do asson

bro funereo dos Autos de fé. Era preciso procurar-lhe um crime, inventar um pretexto para descarregar sobre o poeta a espada flammejante do fanatismo, vingar sobre elle a divida em aberto deixada por Gil Vicente. As Comedias de Antonio José só podem ser bem comprehendidas conhecendo-se a sua vida intima; a sua naturalidade influiu poderosamente na revolução que encetou, no modo como introduziu no theatro o elemento lyrico nacional chamado a *Modinha*. Á desgraça d'este poeta devemos hoje o conhecer todas as circumstancias da sua vida, exaradas nos processos do Santo Officio, que desde 1821 se acham recolhidos no archivo da Torre do Tombo. A morte d'este homem é a mais cruenta violação da justiça em nome de Deos; é o grito eterno da victima arremeçada á força ao ventre de Molloch; é a pagina negra do evangelho e um argumento solemne para o atheismo.

Antonio José da Silva nasceu na cidade do Rio de Janeiro, de uma familia de antigos judeus baptisados á força e mandados colonisar as novas descobertas de além-mar; foram seus paes o advogado João Mendes da Silva, e Dona Lourença Coutinho; viu a luz a 8 de Maio de 1705. Eram seus avos paternos André Mendes da Silva, e Maria de...? nados em Portugal e falecidos no Brazil; pelo lado materno eram seus avós Balthazar Rodrigues Coutinho, natural do Rio de Janeiro, e Brites Cardosa, natural de Lisboa, egualmente falecidos no Brazil. Antonio José teve dois irmãos, como se pode inferir, mais velhos do que elle, André que em 1726

era solteiro, e Balthazar Mendes, que era casado
Antonia Maria, de quem tinha já um filho. Eram
tios paternos, Bernardo Mendes, christão novo,
dré e Luiz Mendes, naturaes do Rio de Janeiro,
do já a este tempo falecido o ultimo em Lisboa;
suas tias Apollonia de Sousa, Josepha da Silva, I
Corrêa, e Anna Henriques. Pelo lado materno
seus tios o medico Diogo Cardoso, Manoel Car
Isabel Cardosa, Branca Maria, Maria Coutinho,
nyma, e Francisca Coutinho. Não citamos aqui os
mos, mas de todos estes reza o processo que estiv
presos na Inquisição, á excepção de André Mendes
tio paterno, e de Jeronyma, sua tia materna. Es
cto nos dá a entender que a familia e parentella d
tonio José era rica, porque era composta de advog
medicos, negociantes, e de outros que não tinham
cio, em rasão da sua abastança. Isto explica a
porque foram sempre tão perseguidos pelo Santo
cio, que em 1726 dizia de seus tios maternos, I
Cardoso e Manoel Cardoso, que «moraram em Li
mas ausentaram-se não se sabe para onde.» A
estes precedentes accrescentava Antonio José da
o mau sestro de ter talento, crime imperdoavel em
o que não fosse tonsurado.

Vivia Antonio José descuidado e ainda nos br
da infancia, com sete annos de edade, quando a 1
Outubro de 1712, entraram os familiares do Santo
cio em sua casa para prenderem Lourença Cou
sua mãe, por culpas de judaismo. Se nos lembra

que no tempo em que o governo hespanhol andava em guerra nos Paizes Baixos, manteve no interior a paz á custa das atrocidades do Queimadero, facilmente se explica a repentina perseguição que acabava de caír sobre os chamados christãos novos que com o seu genio industrial exploràvam as riquezas do Brazil. O governo portuguez, dirigido pelos inquisidores, quiz fazer sentir o vigor da sua auctoridade, dispersando as pobres familias que para ali arrojára tempos antes, e não deixando pelo terror que germinasse a minima ideia de independencia. A Europa andava então em grandes guerras. Egual plano seguiu tambem o Marquez de Pombal, inventando conspirações e immolando os que falavam em liberdade, para manter por mais tempo a colonia que estava pela natureza destinada a desmembrar-se.

Talvez ainda no anno de 1712, ou mais naturalmente no principio de 1713, Lourença Coutinho veiu remettida para os carceres da Inquisição de Lisboa, d'onde saiu penitenciada no Auto de Fé de 9 de Julho d'este mesmo anno. O advogado João Mendes da Silva viu-se d'este modo forçado a mudar-se com sua familia para Lisboa, sujeitando-se ás eventualidades de um julgamento secreto. Depois de toda esta immensa perturbação, Lourença Coutinho, segundo a terminalogia inquisitorial, saiu *reconciliada*. O processo declara que Antonio José veiu para Lisboa com 8 annos de edade, portanto em 1713; seu pae continuou a exercer a profissão de advogado, tendo em sua companhia os outros dous filhos An-

dré, e Balthazar que estava casado com Antonia Maria, tambem fluviense, de quem tinha já um filho em 1726. Os primeiros annos da vida de Antonio José decorreram sobre a pressão d'estes grandes terrores, e isto explica a feição do seu genio comico, filho do instincto da revolta, que provoca a macaqueação, o sarcasmo e a parodia.

Depois da permanencia em Lisboa, decorreram treze annos sempre em sobresalto á espera que das trevas saisse a garra diabolica do Santo Officio para levar de uma vez para sempre a alegria d'esta familia. Dentro d'este periodo começou Antonio José a frequentar os estudos de Coimbra. De repente, é pela segunda vez presa sua mãe, e entregue aos carceres do Santo Officio a 8 de Agosto de 1726; d'esta vez a ordem infernal comprehendeu tambem o pobre Antonio José, que apenas contava vinte um annos, e frequentava Coimbra, e aonde teria por maximo crime escripto alguns versos. A ordem que o mandava prender pela primeira vez era datada de 7 de Agosto de 1726, sendo agarrado pelo Conde de Villar Mayor, que o entregou ao alcaide Fernando Cardoso. Foi-lhe nomeado para curador o beneficiado Filippe Nery no mesmo dia da prisão. A 16 d'Agosto começou o interrogatorio pelo Inquisidor João Alves Soares, que encetou as suas perguntas obrigando-o a que confessasse os bens de raiz que possuia! Ou a cultura que alcançara em Coimbra ou o seu genio malicioso e ironico, fez com que Antonio José se eximisse a tão infame pergunta, respondendo que era filho familia, e que

apenas possuia a roupa de seu uso. No processo apparecem frivolidades em que fundamentam o crime de judaismo; allegam os inquisidores por confissões extorquidas na tortura, que Antonio José fôra em 1721 induzido por sua tia D. Esperança, viuva de Diogo de Montarroyo, para seguir a lei de Moyses, desculpando-o d'este modo d'elle ter querido seduzir uma criada; que ouvindo o prégador no Convento de Sam Domingos em Junho de 1726, se arrependera e voltára ao christianismo; finalmente accusavam-no de ter relações com seu primo João Thomaz, estudante de medicina, e com a irmã d'elle, Brites Eugenia; e até com os seus proprios irmãos André e Balthazar. Todas estas pessoas se achavam egualmente prezas: João Thomaz fôra prezo no primeiro de Agosto, Balthazar Rodrigues a 22 do mesmo mez; no libello passado a 22 de Agosto é Antonio José declarado Apostata, hereje, ficto, falso, confitente, diminuto e impenitente, incorrendo em pena de excommunhão maior, e confiscação de todos os seus bens. A 3 de Septembro é forçado a novas confissões; a 4 de Septembro o Promotor requer para que se lhe dê conhecimento das provas das suas culpas; a 7 de Septembro novas confissões; a 9 de Septembro requer o Procurador notificação ao réo d'outras provas; a 12 de Septembro Antonio José dá contradictas ás testemunhas e declara que o seu delator Luiz Terra Soares é seu inimigo, porque lhe impedira o casar com uma prima sua, pelo defeito de ser filho de um pescador. A 18 de Septembro passou a Inquisição ordem para que este po-

bre rapaz de vinte e um annos fosse posto na tortu
ordem infame assignada por João Alvares Soares, M
noel de Almeida Carvalho, Dom Diogo Fernandes
Almeida, João Paes do Amaral, Fr. Domingos de S
Thomaz, Antonio da Silva Araujo, e Dom Francis
de Almeida. Foi pòsto a tormento a 23 de Septemb
saindo penitente no Auto de Fé celebrado na egreja
Sam Domingos a 15 de Outubro de 1726, com a co
dicção de ser doutrinado.

Sua mãe D. Lourença Coutinho continuou a ja
no carcere, transferida, passados dois annos, a 12
Maio de 1728 para os carceres secretos; a 3 de Septe
bro de 1729 foi metida a tormento esperto, saindo p
nitente no Auto de Fé de 16 de Outubro de 1729.

Foi certamente no intervallo que vae de 1727
1733 que Antonio José da Silva fez a sua formatura e
Direito na Universidade de Coimbra, vindo dep
advogar em Lisboa, no escriptorio de seu pae. A I
quisição continuava a farejar o sangue d'esta desgra
da familia. Antonio José apaixonou-se por sua pri
Leonor Maria de Carvalho, natural da Covilhã, qu
como elle, tambem andara pelos carceres tenebrosos
Santo Officio, havendo sido presa em Salamanca a
de Novembro de 1725, e depois em Valhadolid a 8
Dezembro do mesmo anno, passada dos careceres m
dios para os secretos em 29 de Julho de 1726, sain
reconciliada por culpas de judaismo no Auto de Fé
lebrado na egreja de S. Pedro de Valhadolid a 26
Janeiro de 1727, vindo depois solta para o desterro

villa de Bergudino, a 5 de Septembro de 1727. Estas circumstancias explicam o amor, nascido mais da compaixão mutua, que levou Antonio José a casar-se com Leonor de Carvalho. No Auto em Castella perdera Leonor sua mãe Anna Henriques que morreu na fogueira, e o seu desterro foi por outo annos e para outo legoas arredado de Valhadolid; seu pae Simão Carvalho, era negociante estabelecido na Covilhã, aonde morreu. Em 1734 voltou Leonor de Carvalho para a Covilhã, e habitava na Fabrica real dos Pannos, com sua irmã Anna; o seu casamento com Antonio José foi entre 1734 e 1735, como se deduz do processo que a dá casada em 1737 havia dois para tres annos. Leonor de Carvalho contava então vinte dois annos de edade, tendo como se deduz nascido em 1712.

Antes porém do seu casamento, Antonio José começou a escrever para o Theatro; circumstancias fataes despertaram o seu genio dramatico. Influenciado talvez pelos divertimentos escholares na Universidade, aonde os Jesuitas continuavam a representar Tragicomedias, coincidiu a sua volta para Lisboa pelo tempo em que o Hospital de Todos os Santos, usando ainda do privilegio exclusivo das comedias, despediu o celebre actor Antonio Rodrigues (1) e a sua Companhia, na esperança de que viria o comico Garcez, com a sua Companhia que era esperado de Valença. Sobre esta intriga escreveu Thomaz Pinto Brandão uma comedia

(1) Vid. supra, cap. I, p. 8.

bastante engraçada. Garcez não veiu, e o theatro po
tuguez, então occupado pelos actores hespanhoes, ficc
deserto. Os emprezarios volveram-se ás antigas colle
ções de autos do seculo XVII, mas a sua pequeneza
falta de acção só se prestava a ser desempenhada po
bonifrates.

Antes de 1733 escreveu Antonio José a comedia
*El Prodigio de Amarante, San Gonçalo, Amor venci-
do de amor,* zarzuela epithalamica nas bodas dos Prin-
cipes do Brazil, e os *Amantes de escabeche,* sob a in-
fluencia do theatro hespanhol. Os Entremezes da *Musa
Jocosa,* de Nuno Nisceno Sutil, misera continuação da
*Musa Entretenida,* começaram a ser representados em
theatrinhos particulares, e é de crêr que estes diverti-
mentos exercessem alguma acção sobre Antonio José;
na alludida collecção apparece um *Entremez de Dom
Quixote,* assumpto tratado pela primeira vez dramati-
camente, e por onde Antonio José da Silva se estreou
no theatro do Bairro Alto no mez de Outubro de 173
com a Opera *Vida do grande Dom Quixote de la Man-
cha e do Gordo Sancho Pansa.* Além das causas citada
accrescem mais duas: o conhecimento das Operas ita
lianas, cantadas nos Paços de Dom João V, e a lembran
ça das *modinhas* brazileiras, de que Antonio José fe
um elemento essencial das suas composições dramati
cas. A *modinha* é uma creação musical do genio po
tuguez; á medida que esta fórma se ía obliterando na
classes elevadas, foi ficando privativa dos costumes p
pulares, como vêmos na *Vida de Manoel Machado d*

. O mesmo succedeu com a festa do Espirito
Jo principio do seculo XVII as cantatas e sere-
lianas corromperam a originalidade da *Modi-*
ı-se então o mesmo facto que já mostramos com
eiro popular: assim como nas ilhas dos Açores
rvou pura a tradição epica do tempo dos colo-
s, quando já em Portugal se extinguiam os
cavalheirescos, tambem no Brazil se conservou
*ia,* levada para alí pelos negociantes e colonos,
zil a trouxe na sua inteireza primitiva Antonio
Silva, que abandonára a patria aos oito annos
e achava n'essas cançonetas uma recordação
ia.

arta VIII, de Lord Beckford, escripta de Por-
1787, descreve-se o uso das *modinhas bra-*
em Lisboa: «N'uma janella... divisamos as
mosas irmãs Lacerdas, damas de honor da
acenando com as mãos a convidar-nos: era in-
astante para galgarmos vastos lanços de esca-
seu aposento, que se achava atulhado de sobri-
orinhos e primos, apinhando-se em torno de
ns mui elegantes, as quaes, acompanhadas de
re de canto, um frade baixo e quadrado, e de
des, garganteavam *modinhas brazileiras.*
m nunca ouviu este original genio de musica,
para sempre as mais feiticeiras melodias que
tido desde o tempo dos sybaritas. Consistem
uidos e interrompidos compassos como se fal-
lego por excesso de enlevo, e a alma anhelas-

se unir-se a outra alma identica de algum objecto qu
rido. Com infantil deslexo insinuam-se no coração a
tes de haver tempo de o fortificar contra a sua vol
ptuosa influencia; imaginaes saborear o leite, e o v
neno da sensualidade vae calando no mais intimo d
existencia: pelo menos assim succede áquelles que sen
tem o poder dos sons harmoniosos; porém não respon
do n'este caso pelos animaes do norte phleugmaticos e
duros de ouvido.

«Uma ou duas horas correram quasi imperceptivel
mente no deleitoso delirio que aquellas notas de serei
inspiravam, e não foi sem magoa que eu vi a compa
nhia dispersa, e o encanto desfeito. As donas do apo
sento, tendo recebido aviso para assistirem á cêa de
S. M. fizeram-nos uma mesura com o maior donaire e
desappareceram.» Lord Beckford falava como amador
ouçamos Stafford, como theorico, na sua *Historia da Mu
sica:* «O povo portuguez possue um grande numero de
arias lindissimas e de uma grande antiguidade. Esta
arias nacionaes são os *lunduns* e as *modinhas.* Esta
em nada se parecem com as arias das outras nações, a
modulação é absolutamente original. As melodias por
tuguezas simples, nobres e muito expressivas. É para
sentir que os compositores portuguezes abandonem o
estylo da sua musica nacional para adoptarem a ma
neira italiana.» (1)

(1) Trad. franceza, p. 265. Citada pela primeira vez pelo
snr. Joaquim José Marques, *Jornal do Commercio*, 5167.

ılento de Antonio José não foi extranha a in-
la Opera italiana, admittida na côrte por D.
pelo seu nascimento Antonio José não podia
r o paço real para assistir aos espectaculos no-
tinha o Theatro do largo da Trindade, aonde
presentava ao publico bastantes Operas. Cita-
librettos antigos que temos encontrado, de pe-
sentadas no periodo em que Antonio José se
ia. De 1721 apparece a *Cantata pastorale,*
*da cantarse nel giorno di S. Giovani evange-*
*eggio palazzo de Giovano quinto, Ré de Por-*
No anno de 1723 se representou *Le Ninfe del*
*renata fata cantare il di 27 de Decembre de*
*real palazzo de Lisbona per il nome della*
*stá de Giovani V, rè de Portogallo.* Ao anno
pertence o *Drama Pastorale, da cantarse nel*
*lazzo il fortunato giorno trent' uno di Marzo*
*nualmente si celebra l'insolita nascita della si-*
*fanta di Spagna D. Marianna Vittoria,* etc.
le 1728 pertence *Gli sogni amorosi, serenata*
*i, fatta cantare nel real Palazzo de Lisbona,*
*tobre 1728 per Gli anni felicissimi della sa-*
*Maestà di Giovani V, Rè di Portogallo.*
s d'estes ensaios de Serenatas e Cantatas, en-
s em 1733 *La Pazienza di Socrate, drama co-*
*antarsi nel Carnavale di quest' anno nel Real*
*e Lisbona.* Ao anno de 1735 pertence *La fin-*
*, drama per musica, da representarse nel*
*e di quest' anno 1735 nel palazzo reale di*
*posto in muicas da Francesco* Antonio d' Al-

*meida.* Ao anno de 1736 pertence a *Risa di Dem*
*to dramma per musica da representarse nel Carn*
*di questi anno 1736 nel palazzo reale di Lisbona.*
occasião da promoção de D. Thomaz de Almeic
patriarchado de Lisboa, em 1738, cantou-se no sei
lacio a serenata *Le Virtu Triomphanti.*

Até aqui temos visto os elementos que pode
crear no seio da aristocracia portugueza o gosto ]
representações musicaes; agora examinemos se A
nio José poderia conhecer as composições lyricas,
se representavam na Academia da Praça da Trinc
No anno de 1735 encontramos um libretto intitı
*Farnaces, drama em musica, para se representa*
*Lisboa na Salla da Academia da Praça da Trin*
*no anno de 1735, dedicado á nobresa de Portugal*
anno de 1736 pertence *Alexandro nell' Indie, dra*
*per musica, da representarse in Lisbona nella*
*dell' Academia alla Piazza della Trinitá, ann*
*1736,* tambem *dedicado á fidalguia de Portugal.*
as seguintes declarações: «A poesia é do Senhor A
de Pedro Metastasio, Poeta de Sua Magestade Ce
e Catholica. — A musica é toda nova do Senhor C
no Maria Schiassi de Bolonha, Musico de S. A.
Senhor Principe Darmstat; e academico philarmo
— A pintura da Sala e das Scenas é invenção e
nho do famoso architecto o senhor Roberto Cl
italiano, Pintor do Serenissimo Senhor D. Antonio
nese Duque de Parma e Placencia, já defuncto.»
te drama representaram Elena Paghetti, que fe

Cleofide; Caetano Valetta, que fez de Poro; Angela Adriana Paghetti, que fez de Erissena; Domingos José Galletti, que fez de Alexandre; Alexandre Veroni, que representou de Gandarte; e Felix Checcaci, que representou de Timagene. Depois da Opera representou-se O *Marido jogador*, formado de tres entremezes italianos.

No anno de 1737 representou-se a *L'Olimpiade* drama para musica, letra de Metastasio, pela mesma companhia da Sala da Praça da Trindade, aonde estava ainda o celebre decorador Roberto Clerici. N'este mesmo anno representou-se a Opera *Siface*, musica de Leonardo Leo, e decorações de Clerici; na companhia apparecem dois nomes novos Theresa Zanardi e Carlos Passarini; o baile era desempenhado por Bernardo Gazzi e Gabriel Borghesi. Circumscrevemo-nos ao periodo dentro do qual se desenvolveu o genio de Antonio José.

Agora vejamos se na realidade existiam no entremez de Nuno Nisceno Sutil alguns elementos para Antonio José se aproveitar na *Vida do Grande Dom Quixote*.

O entremez de *Dom Quixote* compõe-se das figuras seguintes: o Cavalleiro da triste figura; Sancho Pança, Vendeiro, Maritornes, Rufina, Maese Pedro, Um Diabo, Musicos. É escripto em hespanhol, em verso de redondilha. A primeira scena passa-se entre o Estalajadeiro e Maritornes, que sáe ralhando com os criados por se levantarem tão tarde; n'isto apparece o titerei-

ro Mestre Pedro com a sua companhia, os bonifrat
Brasconel, El rey Marsilio, Carlos Magno, Montesinho
Gayfeiros, Armisendra, o Macaco, etc. O Estalajade
ro fica contente com a visita, e prepara-se para ter
taberna um dia de rega-bofe, quando lhe surge Do
Quixote acompanhado do seu escudeiro Sancho. O E
talajadeiro desconfia d'estes freguezes, principalment
depois de Dom Quixote lhe haver rasgado uns odre
de vinho persuadido que eram gigantes. Pela sua par
te mestre Pedro, lembra-se de que foi elle tambem qu
espantou o seu macaco, e lhe espatifou os titeres, par
evitar que Melisendra não fosse raptada por Gayfeiro
N'esta situação o Vendeiro lembra-se de pregar um
peça ao Cavalleiro da triste Figura, e manda que Ma
ritornes e Rufina se vistam de damas, para apparece
rem como encantadas n'aquelle castello. Em quanto
criados se recolhem para se mascararem, o Vendeir
fala aos viajantes que ainda estão da parte de fóra d
tenda:

> Quien à la puerta encantada
> del Castillo está batiendo? etc.

Logo que os aventureiros entram, apparecem-lh
Maritornes e Rufina, mascaradas, cantando e pedind
que as libertem do cativeiro. Os dois campeões procu
ram animar-se para a luta, e quando íam investir cad
um pela sua parte, da banda de Dom Quixote sáe u
touro, e da de Sancho um Demonio, com azurrague

o deixa-se caír no chão ás primeiras pancadas; o investe contra Dom Quixote, que grita:

O valiente Montesiños
Valme aora en este aprieto.
. . . . . . . . . . . . . . .
O valeroso Gayfeiros,
Richarte de Normandia,
Dulcinea en estes dias
Donde estan tus desafueros.

dois defensores das damas ficam estendidos no ıando um para o outro. Sancho pergunta o que ]uillo? responde Dom Quixote, que se não ti- ıhido no chão nada seria; e pensa que tem que- dez costellas. No fim d'este logro apparece Ma- nos seus trajos de criada, e revelando-lhes o n que caíram:

Pues de aquesta suerte amigos
Se castigan mentecaptos
Y andantes Caballeros;
Pero porque aora quede
Nuestra burla con capricho
Hagamos todos un Bayle...

ram os galans e as duas damas dansando e can- ɜ apesar de moído dos ossos, Dom Quixote tam- na parte na corêa:

ᴀᴍᴀ: Entre todos los gustos
Qual es mas bueno?
ᴜɪx: Aquel que mas agrada
A los discretos.

| | |
|---|---|
| 1.º GALAN: | De las fiestas alegres<br>Qual es mas linda? |
| D. QUIX: | La que dá mas motivos<br>Para la risa, etc. (1) |

Foi esta a primeira vez que a historia de Dom ( xote se tratou no theatro; é possivel que Antonio , conhecesse a *Musa Jocosa*, ou que visse representar entremez já nos theatros publicos de bonifrates, j: divertimentos particulares. O Entremez era quasi cantado, como se vê desde que as damas encant: apparecem em scena; e termina com um bailado e ( to ao mesmo tempo. Antonio José na sua Opera um grande desenvolvimento a esta parte introduzi no Theatro o elemento nacional das *Modinhas*.

O pensamento geral seguido por Antonio José mesmo do entremez alludido, mas com infinita gra com novas peripecias que honrariam o proprio Cer' tes. Na *Vida do grande Dom Quixote de la Manch* acção começa por um segundo cyclo de aventuras o Cavalleiro da triste Figura enceta depois de se re belecer de uma doença; Simão Carrasco tenta dis dil-o d'essa loucura, mas receiando exacerbar-ll mania, vae por meios indirectos, e serve-se do me expediente do Estalajadeiro do entremez, empull para o desilludir. Como o encantamento da Marito e de Rufina, apparece tambem aqui a Dulcinéa

(1) *Musa Jocosa*, p. 176 a 199.

ndessa de Trifalde; tambem apparece o Diabo e um lo, que no entremez era um touro.

Estas pequenas circumstancias em nada tocam o geio inventivo de Antonio José. Esta Opera é uma sayra aos costumes do seculo XVIII; o poeta refere-se a uccessos contemporaneos. Quando o Barbeiro vem fazer a barba a Dom Quixote, este exige-lhe novidades, como proprias de homem do seu officio; responde o Barbeiro: «Senhor Dom Quixote, novidades não faltam. Dizem que o Turco vem com uma armada poderosa assolando os mares, e os Principes todos procuram fazer-lhe guerra offensiva e defensiva, para o que já em Biscaya se prepára uma grossa armada.»

Depois de nos orientarmos na realidade, comprehende-se esta acre censura aos poetas do principio do seculo XVIII, fradalhões, desembargadores, academicos que rebaixavam a poesia ás fórmas convencionaes e ôcas com que celebravam as suas publicações, com que panegyricavam os principes, servindo-se de um vocabulario mythologico sem sentido. Eis a scena: desce a Musa Caliope em uma nuvem, e pede a Dom Quixote que vá ao Parnasso, aonde Apollo «se acha cercado de huns Poetas maledicos que o querem despojar do Throno; e juntamente para reformar a Poesia, que se acha quasi arruinada...» Antonio José pressentia o trabalho vão da Arcadia, ou a protecção faustosa e esteril de Dom João V? Logo que Dom Quixote entra no Parnasso, brada-lhe Apollo: «Que boa ora venhas, valente Dom Quixote, que só a tua espa-

da me póde segurar o throno e o laurel: vem, vem
vingar-me d'estes poetasinhos, que sem mais armas q
a sua presumpção, querem não só competir com o me
plectro, mas ainda intentam despojar-me do Parnaso
e como as armas e as letras são tão fieis companheira
quero-me valer das tuas armas, para a restauração d
minha sciencia;... *D. Quix.:* Diga-me, Senhor Apollo
e como se chamam os poetas que tanto o perseguem
*Apollo:* Essa é a desgraça, que os poetas que me perse
guem não são de nome; e comtudo cada um cuida q
é mais do que eu mesmo. *Sancho:* Senhor, não se met
a brigar com os Poetas, que são peores que gigantes
veja v. m. que elles trazem um exercito de dez m
Romances, quatro mil Sonetos, Duzentas decimas, o
tenta Madrigaes, e um esquadrão de Satyras volant
em Sylva que arranha; veja bem em que se mete.» Se
o saber Antonio José estava acordando odios na alm
rancorosa dos tonsurados, que então monopolisavam
poesia. Como Antonio José descreve a Justiça n'es
seculo do despotismo! Na scena IV da parte segund
da Opera, Sancho explica: «Sabei primeiramente, q
isto de Justiça é cousa pintada, e que tal mulher n
ha no mundo, nem tem carne, nem sangue... porém
como era necessario haver esta figura no mundo pa
meter medo á gente grande, como o papão ás criança
pintaram uma mulher vestida á tragica, porque toda
Justiça acaba em tragedia; taparam-lhe os olhos, po
que dizem que era vesga, e que metia um olho por o
*tro;* e como a Justiça havia de saír direita, para não

: enxergar esta falta, lhe cobriram depressa os olhos.
ɜspada na mão, significa que tudo hade levar á es-
a, que é o mesmo que a torto e a direito. Os dou-
s que falam n'esta materia não declaram se era es-
ı colobrina, loba ou de soliga; mas eu de mim pa-
ɪim entendo que d'esta espada a folha era de papel,
ɜrços de infanteria, os cópos de vidro, a maçã de
ɜiro, e o punho secco; na outra mão tinha uma ba-
ı de dois fundos de melancia, como a dos rapazes;
em fiel nem fiador, mas comtudo dá boa conta de
orque esta moça se não tem quem a desencami-
é mui sisuda.» Era assim que o povo comprehen-
ı justiça depois do despotismo de Pedro II e de
João V; o poeta tinha rasão para falar d'este mo-
ɜpois das immensas desgraças da sua familia co-
das em 1713 e continuadas em 1726. Esta scena
ais ironico desespero em que a justiça desce até
ɪfundir na mais crassa materialidade, foi impressa
a em 1774 com o titulo *O Grande Governador da*
*los Lagartos*, popularisando-se assim na immensa
ção dos entremezes de cordel. Depois de se co-
r as desgraças que até aos vinte um annos de
: Antonio José soffreu no Santo Officio, que ver-
se encontra n'este dito de Sancho: «He tal a von-
que tenho de fazer justiça, que logo me sóbe a co-
ma mão travessa pelo espinhaço acima, de sorte
e me não advertir que ainda se não tinha dito
era o delinquente, era eu capaz de mandar en-

forcar a vós Meirinho, que era a pessoa mais pro: que aqui tinha mais á mão de semear.»

Depois d'estes gritos da consciencia, contra a lação da natureza, como poderia ser a graça, a *vi mica* de Antonio José? Elle tem-na, em grau alt mo, mas cheia de equivocos e obscenidades, de c: ces, de parodias sarcasticas; isto levou-o a invent scena que despertava tanto riso em Bocage, aquell que Dom Quixote imagina que os Encantadores tı formaram a sua Dulcinéa em Sancho Pança. «*D. xote:* E se bem reparo agora nas feições d'este Sar lá tem alguns laivos de Dulcinéa; porque sem du Sancho ás vezes o vejo com o rosto mais afemin que quasi me persuado está Dulcinéa transforn n'elle. *Sancho:* Ainda esta me faltava para ouvi que aturar. Que diz, Senhor? Está louco? com q fala vossa mercê. *Quix.:* Falo comtigo, Sancho fi do, e Dulcinéa transformada... Saberás que os en tadores tem transformado em tua vil e sordida pe a sem igual Dulcinéa; vê tu, Sancho amigo, se maior desaforo, se ha maior insolencia d'estes feit ros, que em mascarar o semblante puro e rubicund Dulcinéa com a mascara horrenda de tua torpe ca Esta situação é originalissima, e o proprio Antoni só dá a entender que escapou a Cervantes; diz San «Cuido que nem na Vida de Vossa Mercê se conta melhante desaventura.» Sancho procura dissua d'aquella illusão, mas insiste Dom Quixote: «Qu *mais te* desconjuras, mais te inculcas que és Dulci

me beijar-te os atomos animados d'esses pés,
me não permittes tocar com os meus labios o
d'essa mão.» A graça d'esta scena augmenta
e nos lembrarmos que no tempo de Antonio Jo-
quisição era implacavel, depois do crime de ju-
contra o da sodomia. É impossivel, apontar to-
ances chistosos sem reproduzir as scenas á ma-
o bom Costa e Silva. Por esta primeira estreia
tro do Bairro Alto, mostrou Antonio José que
va destinada a missão de Gil Vicente; mas se
do primeiro athleta foi nas trevas, a d'este hade
ogueira.
anno de 1734 casou Antonio José com sua pri-
nor Maria de Carvalho, que residia na Covilhã,
uem tinha já relações amorosas, se dermos cre-
infames delatações das testemunhas do seu pro-
rincipalmente a uma tal Maria de Valença, que
ver ella abortado antes de casar. Antonio José
ou a viver no Bairro Occidental, e advogava no
rio de seu pae; é natural, que a maior activida-
dedicou á composição dramatica levasse em vis-
entar os recursos de subsistencia. Com o receio
isição, o poeta estava relacionado com pessoas
giosidade conhecida e que dispunham de certa
ia; mas nada bastava para afastar-lhe a catas-
que estava imminente sobre a sua cabeça. Além
nterpretação que os tonsurados davam ás suas
s, o casamento com sua prima Leonor começou
to a poderosas intrigas. Quando Leonor de Car-

valho residia na Covilhã, na Fabrica real dos Pan era assentista alí Estevam Soares de Mendonça; ti este um irmão seu correspondente em Lisboa, cha do Duarte Rebello, o qual por negocios vinha com quencia á Covilhã.

Duarte Rebello tentou debalde seduzil-a; pela meira vez introduziu-se em casa de Leonor a pret de pedir um copo de agua, mas foi repellido com saire; quando já se achava em Lisboa, Duarte Rel fez novas tentativas mandando a torpe Maria de lença persuadir a pobre Leonor para que se ama basse com elle. Imagine-se o odio de Duarte Reb quando soube do casamento da sua prêza com Ant José da Silva! Foi depois d'este tempo que começ diffamação de Maria de Valença. Duarte Rebello curava vingar-se, e não lhe faltavam os meios, por a Inquisição acceitava todas as delatações, mesmo a filhos contra os paes. De mais, entre os nomes do soal da Inquisição n'este tempo, encontra-se um N rio chamado Manoel Affonso Rebello. Não se sab teria parentesco com Duarte Rebello, mas este me mysterio torna mais tenebrosa a catastrophe. (1)

Antonio José construia as suas comedias á man hespanhola, modificada pelas innovações da aliança dialogo e das *modinhas;* as suas comedias são ge

(1) Opinião do meu patricio e amigo Capitão Jaci Ignacio de Brito Rebello, que compulsou todo o processo de tonio José, na Torre do Tombo, e me facultou os seus breves seguros extractos.

ivididas em duas partes, que modernamente
m a actos; sómente as *Variedades de Proteo,* e
:*ios de Faetonte* são divididas em tres partes;
*s* indicam-se pelas mutações e equivalem ao
ernamente se chama *quadros;* a entrada ou sa-
personagens é indistincta, e apenas notada por
rica. Por este systema, bastante usado no se-
II, era indispensavel para a representação de
iedia, grande quantidade de machinismos, a que
chamava *tramoias*, para se executarem as suc-
mutações. Dom João V mandara vir varios
as de Italia, e no Theatro da Rua dos Condes
738 e 1739 encontramos os machinistas-sce-
os Roberto Clerici e Salvador Colonelli, que
para Portugal com a Companhia lyrica das *Pa-*
omo diz Cyrillo, ou Paghetti, cá estabelecidas
735. Pelas rubricas das Comedias de Antonio
-se que o uso das exageradas tramoias usadas
ctaculos regios influira sobre o gosto do pu-

gunda Comedia escripta por Antonio José, in-
*Esopaida ou vida de Esopo;* sob o titulo se diz
representada no Theatro do Bairro Alto de Lis-
mez de Abril, de 1734. O poeta deu forma dra-
s anedoctas que fizeram rir a edade media nos
le Isopete e Dialogos de Marculfo; a graça es-
nos continuados equivocos e na desenvoltura
as côrtes que imitavam a de Luiz XV se deli-
N'esta comedia encontrou a Inquisição outro

motivo para concentrar os seus odios contra o de venido dramaturgo; na scena III da segunda part uma satyra mordente ás Theses que se usavam nos ventos, ás quaes ainda allude Diniz no *Hyssop* partido clerical não podia perdoar o ridiculo com o poeta cobria a sua Scholastica:

«Esopo: Ainda que mal pregunte, ha aqui Conclusõe

Xanto: Ha uma conferenciasinha; e tu, Esopo, ta hasde argumentar.

Esopo: Quem defende?

Periandro: Eu defendo tres pontos.

Esopo: Quaes são? eu tambem quero meter o meu be

Periandro: O primeiro ponto é: *Que o maior indic amor é o andar um amante triste.* O segundo ponto é: *Que o para ser perfeito hade ser cego.* E o terceiro: *Definir qu sa é amor.*

Xanto: Eu presido; argumente Enio e Periandro.

Enio: Ora contra o primeiro ponto, em que se affirm o maior indicio do amor é andar triste um amante, argu assim: A tristeza é indicio do desgosto, o amor é o maior g logo, não póde ser a tristeza indicio de um gosto qual é o

Periandro: *Nego* que o amor seja o maior gosto.

Enio: *Provo:* Se o amor não fôra gosto, todos o abo riam, e como todos procuram o amor, logo o amor é gosto

Periandro: Todos appetecem o amor com vontade *concedo;* com vontade livre, *nego.*

Esopo: Deixo-o agora commigo, que heide baqueal-o *ciat mihi decendi veniam, Pater Magistes barbatus,* etc. Se dicio maior do amor fosse a tristeza, *um tangeretur violam beirus visinhum meum, ad namorandam cachopam; sed s* que a viola é significativo de alegria: *ergo, Barbeiro ad n randam fregonam non useretur* de cousa alegre.

Periandro: Nego a *menor,* que seja a viola significati alegria, pois ás vezes n'ella se tangem sons tristes.

Esopo: *Non potest esse: argumentor ita:* Não haverá beiro, que *ad namorandam vel bichancreandam fregonam tangat oitavado; atqui* que o oitavado he som folgazão; *amor inghichatur* com cousa alegre.

o: *Distingo:* o outavado é som folgazão *ut vulgo* o
*oncedo;* porém se é o outavado molle, *nego.*
): Tudo o que é molle se arrepia; o cabello se arre-
ue é molle; *ergo* o outavado molle e o arrepia não se
)arar, por serem *ejusdem furfuris.* Este argumento não
sta, assim o diz Galeno: *Omne molle arripiatur,* ou
*ur,* como diz a Glosa. — Olhem Vossas mercês, sempre
)lo acclara muito um calcanhar. Vá fóra de fórma: Se
fôra significativo do amor, seguir-se-hia, que o burro
s amante criatura; pois é certo que não ha animal mais
lancholico, e sorumbatico do que o burro; e assim, ou
rcê me hade conceder que o burro é amante, ou hade
e a tristeza não é signal de quem tem amor. *Quid dici*

abelleiras de todos os fradalhões, desembarga-
poetastros de todas as academias de Obscuros,
os, Singulares, Generosos, Applicados, estre-
ı, eriçaram-se ao ver exposta ao ridiculo das
ıdas da platea do Bairro Alto a sabedoria que
vam com tanto respeito. O catafalco carruncho-
scholastica da edade media levou aqui o primei-
anco, antes das renhidas polemicas de Verney.
José deixou a nú este ridiculo do seu seculo,
este acto de heroicidade um dos que mais con-
)ara a sua morte. Ainda hoje se guardam em
Bibliothecas de Portugal um sem numero de
iptos com theses academicas como as propo-
Periandro e impugnadas por Esopo.
ı esta seguiu-se a comedia intitulada *Encantos*
*a* «que se representou no Theatro do Bairro
Lisboa, no mez de Maio de 1735. Antonio José
gosto da platêa; *parecia* que lhe despontava

na vida uma aurora de felicidade. Era a calma que pr
cede a grande tormenta. Nos *Encantos de Medeia*,
povo ri-se á custa de um rei ludibriado; os inquisid
res não deixariam escapar esta circumstancia, para t
rem pela sua parte o auxilio do *braço secular*. O mesm
chiste, tirado das situações mais disparatadas e ridicu
las, o mesmo desespero de ironias, a promptidão n
improviso de respostas picarescas como de um antig
*veterano* ou *pe-de-banco* de Coimbra, ainda a tradiçã
do *Palito Metrico,* apparecem n'esta comedia, que si
milha uma carantonha na polé.

As *Modinhas* brasileiras converteram-se em *Arias*
e a companhia italiana da Praça da Trindade, protegi
da pela fidalguia portugueza, não deixaria de conspi
rar tambem contra este despreoccupado trocista.

O publico achara o seu interprete em Antonio José:
seguiu-se logo outra comedia *Amphytrião ou Jupiter i*
*Alcmena,* «que se representou no Theatro do Bairro
Alto de Lisboa, no mez de Maio de 1736.» O Jupiter
que se transforma em Amphytrião, para gosar Alcme
na, é o symbolo de Dom João v, entrando disfarçado
no Convento de Odivellas, ou indo vestido de mendigo
beliscar as fidalgas na penumbra da capella do Santis
simo Sacramento. Antonio José via todos os pôdres do
seu seculo; fez o mesmo que Molière na côrte do Ju
piter Luiz xiv, mas faltava-lhe um protector que o de
fendesse contra a prepotencia dos Tartufos. Não tendo
do seu lado mais do que a gargalhada popular, appella
*para a justiça* da natureza, e põe na bocca do Amphi-

trião ludibriado por um Deos estes versos, que alludem á sua primeira prisão no Santo Officio em 1726:

> Sorte tyranna, estrella rigosa,
> Que maligna influis com luz opaca!
> Rigor tão fero contra um innocente!
> Que delicto fiz eu, para que sinta
> O pezo d'esta asperrima cadeia
> Nos horrores de um carcere penoso,
> Em cuja triste, lobrega morada
> Habita a confusão e o susto mora?
> Mas se acaso, tyranna, estrella impia,
> É culpa o não ter culpa, eu culpa tenho:
> Mas se a culpa que tenho não é culpa,
> Para que me usurpaes com impiedade
> O credito, a esposa, e a liberdade?

Grito sublime, de quem pede justiça e não a encontra sobre a terra! Estes versos destoam do espirito jovial de toda a comedia; a alma do poeta cansou-se da violencia com que se forçava para fazer rir, e caíu na tristeza insondavel de quem prevê a desgraça que avança fatalmente.

As comedias francezas de Molière começavam a ser conhecidas em Portugal; em uma Carta de Francisco Botelho de Moraes descreve-se a anecdota da representação de *Tartufo*. José da Cunha Brochado, Alexandre de Gusmão e outros amadores do theatro, trouxeram para Portugal a nova fórma comica.

O grande politico Alexandre de Gusmão, que nas suas Cartas revela muitas vezes o lado comico da côrte de Dom João v, tinha o genio da observação, que o levou a tentar a fórma dramatica. O homem que nos des-

cobre o Cardeal Cunha não dar licença prévia par imprimir uma folhinha, sem mandar primeiro riscar a tempestades, os raios e os trovões, no meio dos grandes ridiculos da côrte, tinha o senso commum que lhe dava uma verdadeira superioridade. (1) Propondo a Dom João V uma intervenção politica apresentada por Dom Luiz da Cunha, diz: «Finalmente, falei a El-rei. Seja pelo amor de Deos. Estava perguntando ao Prior da Freguezia — o quanto rendiam as esmolas das Almas, e pelas missas, que se diziam por ellas!» (2) Os costumes de Portugal eram observados unicamente por Alexandre de Gusmão, porque passára grande parte da sua mocidade em Pariz, secretario do Embaixador o Conde da Ribeira; faz-nos lembrar os traços pittorescos de lord Beckford, que achou no seculo XVIII, uma pequena China n'este recanto da Europa. Alexandre de Gusmão frequentou a Universidade de Pariz, e a sua cultura litteraria levou-o ao conhecimento do theatro de Molière; a sua comedia o *Marido Confundido,* é uma imitação de *George Dandin,* talvez escripta durante a sua estada em França, e por tanto antes de 1719. Em uma especie de advertencia que traz esta comedia se lê: «He versão do Francez, mas o Autor de tal modo a transformou e alterou, introduzindo-lhe algumas partes apropriadas ao nosso paiz, que se póde dizer que mais parece original.» Alexandre de Gusmão não teve mais que olhar para os grandes ridiculos de uma sociedade

(1) *Ineditos*, p. 66.
(2) *Id. ib.* p. 44.

estacionaria; o primeiro acto do *Marido confundido*, é verdadeiramente portuguez pelos costumes, e sobretudo pela graça, tão parecida por vezes com o sainete de Antonio José. No seculo XVIII abundavam no Porto os negociantes hollandezes, como se vê pela *Descripção* do Padre Agostinho Rebello; é tambem na provincia do Minho que ha mais solares e pretenções a pergaminhos e fidalguias; aí está travado o conflicto entre o dinheiro do hollandez Buterbac, e as prosapias de Dona Pabulêa e o morgado de Bestiães. A scena IV do primeiro acto, (1) é de um comico ainda não excedido nos typos de fidalgos de provincia.

O *Marido confundido*, só foi representado em 1737, como se vê pela seguinte advertencia: «Foi posta em scena no Theatro de Lisbôa no anno de 1737 por um actor d'esse tempo Nicolau Felix Feris, para comprazer a Lord Tirawley, que desejava vêr representada uma comedia em portuguez; esse que não era Embaixador, senão Baxá na nossa corte (vergonhosa sujeição) tendo-nos os portuguezes em tão boa conta, que de nós dizia: —Que se póde esperar d'uma nação, metade da qual está pela vinda do Messias, e a outra metade pela d'El-rei Dom Sebastião?» (2) Infelizmente o lord via mais do que o nosso patriotismo; ainda hoje nada ha a esperar. O genio de Alexandre de Gusmão tinha muito que explorar, mas faltava-lhe quem o entendesse.

(1) *Collecção de Varios escriptos*, p. 260 a 271.
(2) Ediç. de 1841, p. 252.
(3) Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. IV, p. 186.

No anno de 1736, perdera Antonio José seu i
feliz pae, o advogado João Mendes da Silva, fallecic
a 9 de Janeiro; (3) em 1736 imprime a Glosa ao S
neto de Camões: «Alma minha gentil, que te partis
te,» e publica a comedia o *Labyrintho de Creta,* en
casa de Antonio Isidoro da Fonseca, mas sem decla-
rar o seu nome; esta comedia foi representada no
Theatro do Bairro Alto de Lisboa em novembro de
1736. Ainda n'este anno lhe nasceu o primeiro fructo
do seu consorcio, uma filhinha chamada Lourença, que
de mezes entrou para os carceres do Santo Officio;
presa em 5 de Outubro de 1737, sua melher Leonor
de Carvalho teve um outro filho já na Inquisição, o
que prova haver Lourença nascido no anno de 1736.

A Comedia do *Labyrintho de Creta,* como todas as
outras operas de Antonio José, á excepção das *Guerras
do Alecrim e Mangerona,* era uma irreverencia contra
a mythologia, que os poetas academicos tanto acata-
vam em suas odes, sonetos, e comparações metaphori-
cas. Depois de se vêr Jupiter ridiculo, Theseo ou Ja-
son em cuécas, quem poderia tomar a serio estes per-
sonagens pavoneados em versos endecasyllabos? A gra-
ça de Antonio José, é o que vulgarmente se cham
*pilheria,* caracteristica do genio portuguez; faz rir pel
contraste, por ser uma reacção para o bom senso.

Com a imitação dos costumes faustosos da côrt
franceza de Luiz xv, por influencia de Dom João v,
sociedade de Lisboa quiz tambem hombrear ou acom-
panhar a opulencia do monarcha; deram-se todos a

ridiculo de que fala a Carta de Clenardo: Lisboa tornou-se um solar de fidalgos pobres. As Comedias de cordel atacaram de frente este achaque nacional e hereditario. O sentimentalismo do Paiz de *Tendre,* adoptado nos noivados figurados dos conventos de freiras e dos outeiros poeticos, passára para a sociedade burgueza: o bom pae de familias recolhido na sombra e santidade do lar desde a edade media, fortalecido com o seu catholicismo como barreira insuperavel, viu-se forçado pelas ideias novas a saír com suas filhas á rua, a leval-as ao passeio, a deixal-as encontrar com os *peraltas* e a usarem ramilhetes no peito e quadras bordadas nos lenços, a cantarem *modinhas* á guitarra, a dançarem o *minuete*, a irem á opera do Bairro Alto, em fim a tirar á familia a taciturnidade monastica. Ao menos a devassidão de Dom João v teve isto de bom. A Comedia *Guerras do Alecrim e Mangerona* «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no carnaval de 1737» é bordada sobre este quadro social; Costa e Silva que estava em condições de recolher as tradições e noticias dos costumes do seculo XVIII, diz que na realidade existiram dois *ranchos* denominados do Alecrim, e da Mangerona, que se formaram nos passeios da sociedade elegante nos verãos de Cintra. Na Comedia de Antonio José se fundamenta esta tradição; quando Dom Gilvaz e Dom Fuas offerecem, o primeiro um ramo de alecrim a D. Cloris, e o segundo um ramo de mangerona a D. Nise, diz o Gracioso, depois de os ter apupado: «vossas mercês perdoem, que eu

não sabia que eram do *rancho* do Alecrim e Mang
rona; resta-me tambem que tu, cosinheirinha, viv
*arranchada* com alguma ervinha que me dês por pre
da...» A estes costumes novos, chamavam os aferı
dos ao antigo *Eschola moderna,* como se vêem carac
risados em uma farça d'este titulo; dos *alecrinistas*
*mangeronistas,* diz o gracioso Semicupio: «Calado e
tive ouvindo a estes senhores da *Eschola moderna,* e
carecendo a Mangerona e Alecrim.» Em outro log
explica o velho D. Lansarote a seu sobrinho, o moti
porque D. Cloris e D. Nise andam apaixonadas p
estas ervas: «Sobrinho, não extranheis este excesso
minha sobrinha, porque haveis de saber que ha n'es
terra dous *ranchos,* um do Alecrim outro da Mang
rona; e fazem taes excessos por estas duas plantas, q
se matarão umas ás outras. *D. Tiburcio:* E quer vos
mercê que minhas primas sigam essas parcialidade
*D. Lansarote:* Não vedes que é moda! e como n
custa dinheiro, bem se pode permittir. *D. Cloris:* Vo
sa mercê, como vem com os abusos do monte, por is
extranha os estilos da côrte.»

A Comedia das *Guerras do Alecrim e Mangeron*
representa os costumes da sociedade portugueza
primeira metade do seculo XVIII; foi isto a causa
sua popularidade. D. Lansarote é um mineiro velho
rico, muito cioso de suas sobrinhas D. Cloris e D. Nis
D. Gilvaz e D. Fuas são dois jovens fidalgos pobre
que andando á busca de um casamento rico, encontr
ram em um passeio estas duas meninas embiocada

acompanhadas por uma criada ladina, chamada Sevadilha.

Os dois mancebos não podendo seguir as duas meninas que se receiavam do tio, apenas alcançaram como senhores do seu affecto, D. Gilvaz, um ramo de alecrim, D. Fuas, um ramo de Mangerona. O primeiro tem m criado espertalhão, chamado Semicupio, que por as astucias chega a lograr o velho tio, e a consentir o casamento das meninas. D. Lansarote tencionava asar uma das sobrinhas com D. Tiburcio, seu sobriho, e metter a outra freira. Para lograr estes planos emicupio corre as aventuras mais audaciosas, sempre m expedientes imprevistos com que se salva. Dom ansarote, como os fidalgos de que fala Clenardo, tamm se sustenta de rábanos, e Semicupio, como o esdeiro Ayres Rosado, ou como o capellão da *Farça s Almocreves,* ou como o creado velho do *Fidalgo rendiz,* nunca vê cruzes ao dinheiro de seu amo. 'esta Comedia Antonio José ridicularisa altamente os edicos empiricos, que mais curavam com textos latis do que com drogas; a eschola da *Polyanthea* ou *Atalaya da Vida* levou pela primeira vez um bom npurrão. Antes de Molière, já o nosso Gil Vicente cetára a obra na farça dos *Fysicos.* Ouçamos Antoio José; *Semicupio* (fingindo de Medico)...: Ora di-me, que lhe doe? *Dom Tiburcio:* Tenho na barriga mas dores mui finas. *Simic:* Logo as engrossaremos; tem o ventre tumido, inchado e pullulante? *D. Tib:* lguma cousa. *Simic.:* Vossa mercê é casado ou sol-

teiro? *Dom Tib.:* Porque, senhor Doutor? *Simic.:* Porque os signaes são de prenhe. *D. Lansarote:* Não, senhor, que meu sobrinho é macho. *Simic.:* Dianteiro ou trazeiro? *D. Lansarote:* Ui, senhor Doutor! Digo que meu sobrinho é varão. *Simic.:* De aço ou de ferro? *D. Lans.* He homem, não me entende? *Simic.:* Ora acabe com isso; eis aqui como por falta de informação morrem os doentes; pois se eu não especulára com miudezas, entendendo que era macho lhe applicava uns cravos, e se fosse varão umas limas, e como já sei que he homem, logo veremos o que se lhe ha de fazer. *Dom Lansarote:* Eis aqui como gosto de vêr os Medicos, assim especulativos.» Os abusos da auctoridade judicial tambem se acham aqui verberados; Antonio José da Silva era um revolucionario como Beaumarchais; faltava-lhe a educação artistica, que suppria com a intuição da alma popular. Escrevendo para actores despreziveis, borrachos e sem eschola, e para uma sociedade desmoralisada pela desenvoltura de Dom João V, muito fez elle em arrancar estes gritos de justiça por entre as facecias com que se acobertava. O publico estava acostumado ás comedias espectaculosas, queria tramoias, magicas e maravilhas; Antonio José teve de abandonar a vereda da legitima comedia nacional, para escrever as *Variedades de Proteo,* «opera que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no mez de Maio de 1737.» No decurso de Maio a Outubro d'este anno escreveu a sua ultima Opera *Precipicio de Faetonte,* quando repentinamente o

› Officio o sepultou nos seus carceres. Esta peça va já talvez em ensaios, porque ✠ foi representa-ıo Theatro do Bairro Alto no mez de Janeiro de .» Ainda em 1737 publicou Antonio José em casa ,ntonio Isidoro da Fonseca as suas duas peças *ras do Alecrim e Mangerona,* e *Variedades de eo,* sem nome de autor. O poeta tencionava pu-r a collecção das suas obras como se vê pela ·rtencia ao Leitor desapaixonado, que termina luas decimas acrosticas, aonde vem o seu nome. hagem não achava prova para determinar as ço-ıs que pertenciam a Antonio José, por este ter ·e conservado o anonymo; cabe ao sr. Innocencio ria de ter resolvido este problema pelo acrostico ·guintes decimas:

A migo Leitor, prudente,
N ão critico rigoroso
T e desejo, mas piedoso
O s meus defeitos consente.
N ome não busco excellente
I nsigne entre os escriptores;
O s applausos inferiores
J ulgo a meu plectro bastantes,
O s encomios relevantes
S ão para engenhos maiores.

E sta comica harmonia
P assatempo é douto e grave,
H onesta alegre e suave,
D ivertida a melodia:
A pollo que illustra o dia
S oberano me reparte
I deias, fecundia e arte,
L eitor, para divertir-te,
V ondade para servir-te,
A *ffecto para agradar-te.*

Pela questão bibliographica das edições do *T*
*Comico,* e pela referencia ao author morto das (
dos dois primeiros volumes, se caminhava para
ção d'este problema litterario.

Como dissemos, andava Antonio José trabalha
sua Comedia *Precipicio de Phaetonte,* quando fo
pela segunda vez nos carceres do Santo Officio
Outubro de 1737, pelo Monteiro Mór Inquisidor
tonio da Fonseca Souto Mayor. Sua mulher Leon
ria de Carvalho foi presa no mesmo dia pelo fa
do Santo Officio o Conde de Athouguia. Lourenç
tinho, mãe de Antonio José, e viuva havia pouc
de um anno, foi presa pela terceira vez a 12 de
bro do mesmo anno. O motivo d'esta prisão rep
de uma familia arremeçada impunemente ás gai
voracidade e intolerancia religiosa, foi devido á
ção de uma escrava que Lourença Coutinho troux
Brazil, chamada Leonor Gomes. Talvez indusid
padres inquisidores para expiar a familia a quem
sendo de uma vez fustigada por sua ama, aprov
ensejo para saciar a sua raiva. Leonor Gomes taml
encarcerada com a familia a quem servia, mas a
tupidez ficou de tal fórma aterrada com a escuri
masmorra e lembrança da fogueira, que a misera
gra morreu transida logo a 11 de Maio de 1738.
temos o desgraçado poeta, de trinta e trez annos c
de, perdido para sempre entre o fanatismo que s
das intrigas e odios secretos para alimentar a su
de sangue. Seguro da innocencia, Antonio Jo

suspeitava a sentença que o esperava; accusavam-no de Judaisante, e elle dava para testemunhas da sua religiosidade, o Padre Frei Antonio Coutinho, da ordem de Sam Domingos, Frei Luiz de Sam Vicente Ferreira, da mesma ordem, e Frei José da Camara, tambem dominicano! Abonava-se com o Padre Mestre Frei Diogo de Pantoya, da ordem da Graça, com Bruno de Almeida, mestre de Cerimonias da Patriarchal, e irmão do antecedente, com o Dr. Jeronymo da Silva de Araujo, Juiz de Fóra de Alter do Chão. Justificava-se com a ama de sua filha Lourença, com a sua preta, com o sapateiro que trabalhava na sua escada, com toda a visinhança. Vejamos as grandes torturas moraes, que d'aqui até ao momento em que foi estrangulado, lhe fizeram supportar os ministros do crucificado.

Em primeiro logar, deram-lhe um companheiro de carcere para expiar todos os seus movimentos; chamava-se José Luiz de Azevedo, que veiu habitar na mesma enxovia em Abril de 1738. Não existe o seu processo, d'onde se póde logicamente inferir que era um supposto preso, que estava alí para o delatar no julgamento, como depois aconteceu. A 10 de Septembro foi José Luiz de Azevedo substituido por Bento Pereira, soldado de cavalleria dos Dragões de Beja, então aquartellados em Santarem, e pertencente á Companhia do Capitão Mathias Pinto. Bento Pereira serviu melhor os intentos da Inquisição com a soltura com que nas instancias denuncia conhecidos e desconhecidos, proximos ou remotos. O modo como servia a traição inquisitorial, está na in-

dulgencia com que este tribunal pouco compassivo o tratou, dando-lhe a liberdade no mesmo dia da morte de Antonio José.

A tudo isto accrescia o sua mulher Leonor de Carvalho, sob a pressão do terror, ter dado ao mundo na masmorra um segundo filho; sabe-se d'esta circumstancia pelo seu processo. É de crêr a acção deprimente que estas cousas exerciam no animo de Antonio José; mas os espias como o surprehendiam sem vontade de comer, d'isto mesmo tiravam motivo para o accusarem ao Tribunal sanguinario. A testemunha n.º 20, Antonio Gomes Prego, declarou mysteriosamente que o Réo *era palido*, mas não obstante, estava bem disposto e podia comer se quizesse. A testemunha 22, João Gomes da Costa, tambem fala da sua palidez, mas sem alma para presentir a origem d'ella, declara egualmente que o réo estava bem disposto. A delatação dos Familiares do Santo Officio revelam a dura espionagem a que o infeliz estava exposto: a 4.ª testemunha, o Familiar Antonio Gomes Esteves diz que Antonio José resava as avemarias de joelhos, e se benzia, e que ao acabar de comer tornava a benzer-se dando graças; a 6.ª testemunha, o Familiar Antonio Baptista, depôz o mesmo. A 8.ª testemunha omitte a circumstancia de dar graças depois da comida; a testemunha 10.ª, o Familiar Antonio Esteves Ribeiro, traz grandes motivos de criminalidade: diz que Antonio José pegou n'umas Horas e não leu, que deu graças com pouca demora, e não depois de comer! a testemunha 19.ª, Felippe Rodrigues,

que o desgraçado estivera de joelhos virado para a
a do carcere, e beijára o chão por tres vezes. O in-
soldado Bento Pereira, que estivera no mesmo
ere desde Septembro de 1738 até Fevereiro de
9, não se peja de dizer que Antonio José jejuava
aicamente, que o incitava a não resar nas contas,
o acompanhava apenas só quando resava as ave-
rias, que cuspia n'algumas imagens que ha no car-
e, e que não comia carne. Eis todos os crimes que
anto Officio com o seu processo de traições secretas
mpunes pôde apurar para justificar a degolação d'es-
homem.

Antonio José bem sabia a que torturas estavam
ibem expostas sua mulher, e sua velha mãe. Leonor
Carvalho foi submettida a perguntas só no fim de
itro mezes de prisão. Desde 5 de Outubro de 1737
30 de Fevereiro de 1738, gemeu a pobre creatura
treyas e humidade de um carcere, sem saber por-
e nem para que estava alí. Admoestada e pergunta-
, respondeu a tudo com uma negativa formal; inter-
gada novamente a 15 de Fevereiro de 1738, susten-
a a negação, sendo por isso no Libello declarada he-
je, apostata, negativa, pertinaz, impenitente e rela-
a! Tudo crimes por não dar lenha para a queima-
a. Foi posta a tormento corrido a 10 de Outubro de
739; Lourença Coutinho tambem fôra submettida á
rtura a 28 de Septembro d'este mesmo anno. Os que
or qualquer fatalidade caíam nos antros do Santo Of-
icio nunca sabiam o dia em que eram sentenciados.

Antonio José, apesar da consciencia da sua pur
presentiu a catastrophe; os amigos que lhe poder
valer fiavam-se tambem na sua justiça. Na tradi
corre que o proprio Dom João V se empenhou deb
para salvar o desgraçado. A Inquisição não podia
xar escapar-lhe a prêza; os tonsurados lembraram
da irrisão a que ficaram expostas as suas Theses
demicas. Os Commentarios de Aristoteles queriam
nova victima. Isto comprehende-se quando se vê o
plendor dos ultimos restos do Aristotelismo no Colle
das Artes no seculo XVIII, a que hoje se chama,
causa da sua fecundidade unica na Europa, *Philo
phia Conimbricense.* (1) No Auto de Fé celebrado
egreja de Sam Domingos de Lisboa, a 18 de Outu
de 1739, leu-se a Antonio José a sua sentença, em
a Inquisição o relaxa ao braço secular «pedindo c
muita instancia se haja com elle benigna e piedosam
te, e não proceda a pena de morte nem effusão de s
gue.» Tartufos miseraveis! ao mesmo tempo que
acobertam com estas palavras unctuosas, amarram-
os braços, e dão para companheiro da ultima ho
e para tratar da salvação da sua alma um jesuita c
mado Padre Francisco Lopes. Quando o desgraç
poeta via que deixava no meio da catastrophe sua r
lher e filhos e mãe, punham-lhe ao lado um phantasm
proferir como um automato banalidades frias e insul
a impedir-lhe o ultimo instante de realidade, e abafi

(1) Franck, *Dictionaire des Sciences philosophiques,* v.°

om um pezadêlo escuro, antes de caír no queimadeiro. Tinha rasão o philosopho pessimista que considerava o homem como o lobo do homem.

Antonio José ouviu lêr as sentenças de sua mulher e de sua mãe, que as condemnava a carcere a arbitrio. Em um documento impresso, citado pelo snr. Innocencio, que se intitula: *Lista das Pessoas que saíram condemnadas no Auto publico da Fé, que se celebrou na egreja do Convento de Sam Domingos de Lisboa, no domingo 18 de Outubro de 1739, sendo Inquisidor Geral Nuno da Cunha,* se lê:

«Pessoas relaxadas em carne:

«N.º 7. Idade 34 annos. Antonio José da Silva *x.* n. advogado, natural da cidade do Rio de Janeiro, e morador n'esta cidade de Lisboa occidental, reconciliado que foi por culpas de Judaismo no Auto de Fé, que se celebrou na egreja do convento de Sam Domingos d'esta mesma cidade, em 13 de Outubro de 1726. Convicto, negativo e relapso.

«Pessoas, que não abjuram nem levam habito:

«N.º 5. Annos de edade, 27. Leonor Maria de Carvalho, *x. n.* casada com Antonio José da Silva, advogado que vae na Lista, natural da Villa da Covilhã, bispado da Guarda, e moradora n'esta cidade de Lisboa occidental, reconciliada que foi por culpas de Judaismo no Auto publico da Fé que se celebrou na egreja de S. Pedro da cidade de Valhadolid, reino de Castella, em 3 de Janeiro de 1727: presa segunda vez por relapsia nas mesmas culpas. Pena: carcere a arbitrio.

«N.º 6. Annos de edade, 61. Lourença Coutinho x. n. viuva de João Mendes da Silva, que foi advogado, natural da Cidade do Rio de Janeiro e moradora n'esta de Lisboa occidental, reconciliada que foi por culpa de judaismo no Auto publico da Fé, que se celebrou no Rocio d'esta mesma cidade em 9 de Julho de 1713; presa terceira vez por relapsia das mesmas culpas. Pena: carcere a arbitrio.» (1)

Ainda em 1713 os Autos de Fé eram celebrados no Rocio, em Lisboa, hoje praça de D. Pedro; em 1726 faziam-se já as cerimonias de procissão, sermão, etc., na egreja de Sam Domingos, e os que eram entregues ao braço secular, íam levados d'alí para o Terreiro da Lã aonde estava a Forca. Antonio José foi condemnado por judaisante, mas não como judeu, sendo por esse motivo amarrado sobre o poste, degolado antes de se lançar fogo á lenha, e depois queimado. Bastava esta violação da natureza e da verdade, para que a justiça eterna envolvesse a nova Babylonia no grande cataclysmo de 1755. Vejamos o lugubre cerimonial da Inquisição.

Para que se comprehenda melhor o que era o Santo Officio, transcrevemos das *Memorias historicas, politicas e litterarias* do Cavalheiro d'Oliveira, estas curiosas paginas, publicadas quatro annos depois da morte de Antonio José: «Os fidalgos, os mais considerados, fazem-se Officiaes da Inquisição sob o nome de *Familiares*. O seu cargo consiste em fazer a captura dos accusados

(1) Inn., *Dicc. Bibl.*, t. I, p. 176.

,. O respeito extremo que se tem aos Familiares e o
ror que esta jurisdicção lança nos espiritos, authorisa
ito as prisões, que um accusado se deixa ir preso
m dizer palavra, logo que um Familiar lhe pronuncia
tas palavras: Da parte da Santa Inquisição. Nenhum
sinho ousa murmurar. O proprio pae entrega os filhos,
o marido a mulher; e se acontecesse revoltar-se al-
uem, metteriam em logar do criminoso todos aquelles
ue se recusassem a prestar auxilio para evitar a sua
vasão. Mettem cada um dos presos em um tenebroso
carcere, aonde permanecem muitos mezes sem serem
nterrogados, e espera-se que elles proprios declarem os
notivos da sua prisão e que sejam de si proprio accu-
adores, porque nunca os confrontam com as testemu-
nhas. Desde logo todos os parentes do criminoso se
vestem de lucto, e falam d'elle como de um homem
morto: não se atrevem a sollicitar perdão, nem mesmo
a aproximarem-se do carcere, tanto temem de ser sus-
peitos e envolvidos na mesma desgraça; chegando até
a refugiarem-se em paizes estrangeiros, porque cada
qual teme ser tomado como cumplice. Quando não ha
provas contra o accusado, mandam-no embora depois
de uma longa prisão; mas elle perde sempre a melhor
parte dos seus bens, que dispende com os gastos da In-
quisição. O segredo de todo o processo é tão strictamen-
te guardado, que nunca se sabe o dia destinado para
proferir a sentença. Faz-se o julgamento para todos os
accusados uma vez por anno, em dia escolhido pelos
Inquisidores. O arresto que aí se dá, chama-se Auto

de Fé, ou processo em materia de religião; segue-se immediatamente a execução dos culpados. Em Portugal levanta-se um grande palanque de carpinteria, que occupa quasi toda a praça publica, e que póde conter até trez mil pessoas. Arma-se um altar ricamente paramentado, e ao lado fazem-se assentos em fórma de amphitheatro, para se assentarem os Familiares, e os accusados. Em frente está um pulpito bastante alto, d'onde um dos Inquisidores chama cada accusado um apoz o outro, para ouvir a leitura dos crimes de que os accusam, e a condemnação que se lhe profere. Os presos que sáem dos carceres para virem a este amphitheatro, julgam do seu destino conforme os differentes habitos que lhes dão. Aquelles que trazem as vestes ordinarias, ficam quites por uma multa; os que tem um Sambenito, que é uma especie de corpete amarello sem mangas, com uma cruz vermelha de Santo André cosida por cima, tem garantida a vida, mas perdem a fazenda ou grande parte d'ella, que é confiscada em proveito da Casa real, e para pagar as despezas da Inquisição. Aquelles a quem fazem vestir sobre o Sambenito uma quantidade de labaredas de serge vermelha cosidas por cima, sem cruz alguma, são convencidos de relapsos, e de terem já obtido uma vez perdão, e são ameaçados de serem queimados em caso de reincidencia. Mas aquelles que além das chammas representadas sobre o seu Sambenito trazem o seu retrato cercado de figuras de diabos, são votados á morte. Ha impunidade de até duas vezes para aquelles que promettem renun-

ır ao judaismo, e que fielmente revelarem todos os
ımplices; mas á terceira já não ha perdão. Como ec-
esiasticos, os Inquisidores não dão sentenças de mor-
; redigem sómente um auto, que lêem ao accusado,
nde notam que havendo o culpado sido convencido
e um tal crime, a Santa Inquisição o entrega com dôr
o braço secular. Este auto passa para as mãos de se-
s juizes, que estão do lado esquerdo do altar, os quaes
ndemnam os criminosos a serem queimados depois
e os degolarem, se é que não são judeus; porque sen-
lo-o, então queimam-os vivos.

«A praça publica aonde se fazem esta especie de
ecuções chama-se o Rocio em Portugual. Fazem-se
edas de achas com um póste no meio, aonde o crimi-
so se assenta e é degolado pelo executor, e depois
eimado. A Irmandade da Misericordia está presente
este espectaculo aonde concorre com uma bandeira
guida de muitos padres que conduzem o criminoso
patibulo, e fazem rezas por elle.» (1)

Em 1739 já se não faziam os Autos de Fé na pra-
a do Rocio, mas no Campo da Lã, aonde estava ar-
ada a forca publica.

O Cavalheiro de Oliveira continúa a curiosa rela-
ão do Auto de Fé, extraída da *Relação da Inquisição
e Goa:* «Vestidos assim todos os criminosos, segundo
qualidade dos seus crimes, faz-se uma procissão em

(1) *Memoires historiques, politiques et litteraires, concer-
nt le Portugal*, par Mr. Le Chevalier d'Oliveyra, t. I, cap. XI,
288 a 293. Haie, 1743.

uma egreja escolhida para esta cerimonia, e cada cr
minoso é acompanhado de seu padrinho, que vae a se
lado. Estes padrinhos são pessoas importantes, obriga
das a responder por aquelles que se lhes confiaram, e
de os representar depois da cerimonia. Os criminosos
vão na procissão uns adiante dos outros com um cirio
na mão, com a cabeça descoberta e pés descalços. Os
menos culpados são os primeiros, e os outros em segui
da. Apoz os ultimos a quem perdôam a vida, leva-se
um crucifixo, cuja face olha aquelles que o precedem
que vão ser executados. No dia seguinte ao da execu
ção, leva-se para a egreja dos dominicanos os retratos
d'aquelles que foram trucidados. Representa-se sómen
te a cabeça collocada sobre brazas, com o seu nome
patria e qualidade do crime. Por baixo do retrato dos
relapsos, escreve-se: Morreu queimado como hereje, re
lapso,» etc. (1)

No Processo de Antonio José, que se guarda desde
1821 na Torre do Tombo, se lê, que era de mediana
estatura, magro, alvo, trajava vestia parda, roupão azu
lado e forrado de encarnado; o cabello era castanho es
curo e curto. De sua mulher nada mais se sabe; a con
demnação de carcere a arbitrio explica as sombra
que envolvem o seu destino. Sua mãe sobreviveu-lh
apenas alguns mezes, morrendo de 61 annos de edad
como declara a *Lista* impressa, ou melhor de 56 anno

(1) Id,. *ib.*, p. 298.

mo se deduz da confissão de Janeiro de 1713, em que clara ter n'esse tempo 30 annos de edade.

Não se tornou mais a falar no nome de Antonio osé da Silva; os livreiros reproduziram as suas comedias sempre anonymamente; Barbosa Machado, publicando a *Bibliotheca Lusitana* em 1759, não allude sequer vagamente ao assassinato de Antonio José. (1) Garção e Manoel de Figueiredo ao tentarem a reconstrucção do Theatro nacional, citam por vezes este nome, mas como simples tradição dramatica. O Bispo do Grão-Pará, nas suas *Memorias*, approva o assassinato do poeta, e entende que as comedias que escrevêra para o Bairro Alto deveriam passar pela mesma incineração. (2) Depois da morte de Antonio José, o Theatro do Bairro Alto perdeu o explendor a que se elevára de 1733 a 1738; não tendo quem escrevesse, recorreu mais uma vez aos espectaculos dos Bonifrates. No emtanto o Theatro da Rua dos Condes tornava-se o centro aonde convergia a aristocracia portugueza, attraída pelas companhias italianas, e pelos escandalos amorosos de D. João V com a Petronilla Trabó Basilli, que aí cantou em 1739 no *Velogeso*. (3)

Sob a influencia da Opera italiana, a eschola dramatica de Antonio José foi continuada por Alexandre Antonio de Lima, e Rocha e Saldanha; ambos estes es-

(1) *Bibl. Lus.*, t. IV, p. 41. No t. I, de 1741, passa por alto esta circumstancia.
(2) Vid. supra, p. 60 e 77.
(3) Vid. infra, liv. VII: *A Opera e o Cesarismo*.

criptores conservaram a designação de Opera pa
Comedia, talvez por empregarem as Arias, Minue
Modinhas. A influencia que a Opera italiana exe
sobre esta fórma comica, acha-se bem definida poı
traductor de Metastasio, Fernando Lucas Alvim, a
gramma de Francisco Luiz Ameno, livreiro editoı
1755: «O universal applauso e merecida estim
com que geralmente são recebidas de todos as Oı
do celebre Abbade Pedro Metastasio, não necessit
encarecimento, porque por si mesmas o estão incul
do, ou ouvidas nos Theatros ou lidas nos seus volu
— *Nos Theatros d'esta côrte se tem representa*
*maior parte d'ellas, e se vae continuando com as*
*que ainda faltam;* e porque umas se recitam na lı
italiana em que foram escriptas, *e outras na portı*
*za com Graciosos de que o Auctor as não revestiu*
rece seria util imprimil-as em portuguez da mesma
te que elle as compôz, para os que não entendem a
gua italiana não ignorem a sua contextura, e os oı
saibam sómente o que elle escreveu.» Isto refere-s
toda a sua inteireza a Alexandre de Lima; este p
nasceu a 21 de Janeiro de 1669 e ainda vivi
1759. (1) Foi socio da Academia dos *Occultos* e
bem da dos *Applicados;* succedeu a Antonio José,
com a mesma originalidade e graça, mas traduz
Operas italianas e introduzindo-lhe o gracioso da
xa comedia. A sua Opera, *Adolonimo em Sydo*

(1) Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana,* t. IV.

que se representou na Casa do Theatro publico do Bairro Alto, e Mouraria de Lisboa, em 1740», é uma imitação da Opera de Apostolo Zeno, mestre de Metastasio, intitulada *Alessandro in Sidonia*. A Opera *Ninfa Siringa, ou os amores do Pan e Syringa*, «que se representou pelo Carnaval no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, anno de 1741», é a que se julga original de Alexandre de Lima; dos *Novos Encantos do Amor*, que tambem se lhe attribue, diz Frei João de Sam José Queiroz, na *Descripção da Viagem*: «os *Novos Encantos do Amor* vem em todas as Bibliothecas como uma das obras de Alexandre Antonio de Lima, e verdadeiramente não é mais que uma imitação do hespanhol.» (1)

A Opera *Adriano em Syria*, representada no Bairro Alto, é uma traducção de Metastasio; a de *Filinto perseguido e Exaltado*, é vertida da Opera *Siroe in Seleucia*, tambem de Metastasio, com o tal elemento comico censurado por Francisco Luiz Ameno. Os *Encantos de Circe*, representados no theatro da Mouraria, a *Semiramis em Babylonia*, representada no Bairro Alto em 1741, e os *Encantos de Merlim* representados na Mouraria tambem em 1741, são ora operas italianas traduzidas em prosa, reduzindo a musica ás simples *modinhas* e ao chiste do Gracioso, ou então um pretexto para as tramoias inventadas pelos machinistas

(1) Varnhagem, *Revista trimensal do Instituto do Brazil*, II, 2.ª série.

italianos chamados para os Theatros de Lisboa depo
da paz do Utrecht.

Se a eschola de Antonio José não lucrou com as fa
cecias de Alexandre de Lima, conhecido tambem pel
anagramma de Andronio Meliante Laxaed, muito me
nos deve ao serodio trabalho de Rocha e Saldanha. O
terremoto de 1755 veiu quebrar o fio d'esta tradição
que se estava formando; quando em 1760 o theatro
portuguez tornou a ter vida, Nicolau Luiz imprimiu-
lhe uma feição muito diversa, e a Arcadia interveiu lo-
go com o seu dogmatismo aristotelico. Na collecção do
*Theatro comico*, reproduzida da 1747, por Simão Tha-
deu Ferreira, promettia-se depois das comedias de An-
tonio José as seguintes, que deviam formar o terceiro
e quarto tomo, mas que não chegaram a apparecer n'es-
ta collecção: *As Firmezas de Proteo e accasos do seu
amor, Os Triumphos de Cupido contra as vinganças
de Venus, Jupiter e Danae*, e *Perseo e Andromeda;* no
quarto tomo viriam *O Avaro e o Zeloso, Memorias do
Peralvilho,* (1) *A destruição de Troya,* e *Endimião e
Diana.* Estas comedias foram substituidas pelas de
Alexandre de Lima e por algumas imitações italianas,
apparecendo algumas d'ellas mais tarde nas edições de
cordel.

Depois do terremoto, appareceu José Joaquim de
Sousa Rocha e Saldanha com as suas Operas, *segundo*

(1) Impressa em 1764 por José Maregelo de Osan, junt
com *Achilles disfarçado,* e *Nem sempre as desgraças vencem.*

*josto e costume portuguez,* publicadas em 1761. Roa e Saldanha é o primeiro a confessar a sua originalade, que influe bastante na pobreza das suas comosições: «As Operas como são composição e trabalho roprio, e não traducção do alheio, compostas em nosso dioma, sem o gosto de estrangeiras, poderiam ser inattendiveis...». Rocha e Saldanha, modificou a eschola de Antonio José, tirando-lhe o elemento comico, que Francisco Luiz Ameno censurava nos imitadores de Metastasio: «Se te parecerem *pouco jocosas,* e que ainda o que tem é *fóra do que vez praticar,* condemna o meu mau gosto»; Saldanha adoptou as *Modinhas* modificadas ou desnaturadas pelas Arias italianas. A maior parte das suas Operas são em prosa, como *Viriato na Lusitania, Fallaris em Athenas, Cassiopêa na Ethyopia, Atlante na Mauritania;* o *Sacrificio de Effigenia* é em verso. N'este trabalho Rocha e Saldanha affastava-se sem o sentir do plano de Antonio José para se tornar adescripto ás regras da Arcadia.

Em 1739, apoz a morte de Antonio José, escrevia o P.e Frei João Pacheco, no *Divertimento erudito,* uma terrivel censura contra as comedias da nova eschola:

«Mas os comicos profanos, que hoje pervertem esta profissão, introduzindo comedias em que ha mil deshonestidades e escandalos, não podem passar sem vituperio. — ... os Authores de Comedias, que hoje se usam, ignoram ou mostram ignorar totalmente a arte, recusando valer-se d'ella, com allegarem que lhes é forçoso medir as traças das comedias com o gosto moder-

no do auditorio, ao qual enfadariam muito os argumentos de Platão e Terencio; e assim, pelo agradar, compõem Farças quasi núas de decumentos, moralidades e bons modos de dizer; gastando quem os ouvir inutilmente tres ou quatro horas, sem tirar d'alí aproveitamento algum. Esta é a causa, diz Valerio Maximo, por que a cidade de Marselha não quiz admittir o Commercio dos Histriões, reconhecendo quanto se tinham deteriorado as obras que se recitavam, do que antes costumavam ser. Por este motivo se desterraram já do nosso Portugal pelo nosso Rey D. João o v. Não se acabam de persuadir estes modernos, para imitar aos antigos, deviam encher os seus escriptos de sentenças moraes, pondo diante dos olhos aquelle louvavel intento de ensinar a arte de viver sabiamente, como convém ao bom comico; não obstante tenha por fim o mover a riso.

«Mas além de o fazerem pelo contrario, descobrem engenho menos agudo e limitada esphera, sendo licito a qualquer eleger argumento a seu gosto, sem regra ou concerto; e assim se atrevem a escrever Farças, os que apenas sabem lêr. Resulta d'este inconveniente representar-se nos Theatros Comedias escandalosas, com ditos obscenos, e conceitos muito humildes, tudo cheio de impropriedade e falta de veracidade. Alí se perde o respeito aos Principes, e decóro ás Princezas, fazendo-as incontinentes, e com todas as liberdades, cousa que escandalisa os honestos ouvidos. Alí fala sem modestia o lacaio, sem vergonha a servente, com indecen-

cia o ancião, e outras cousas especialmente em Entremezes. Bem sei que ha Comedias de singulares enredos, profundos conceitos e admiraveis poesias; mas entre estas bondades se mesclam innumeraveis torpezas, e assumptos improprios para a decencia christã.» (1)
Esta accusação de Frei João Pacheco resume todas as censuras do espirito catholico que combateu Antonio José.

(1) *Divertimento erudito para os curiosos*, etc., t. IV, p. 156.

## CAPITULO IV

# Nicolau Luiz e as Comedias de Cordel

Tradição ácerca da vida e caracter de Nicolau Luiz, rec( dos actores do Theatro do Bairro Alto. — Phase histori vida de Nicolau Luiz, depois de 1755. — Recomeçados vertimentos dramaticos em 1760, faz-se Ensaiador e di do Theatro do Bairro Alto. — Periodo da sua actividad tistica de 1772 a 1792. — Os Cegos fazem monopolio da da das suas Comedias. — Mau juizo que d'elle formava o dito Manoel de Figueiredo. — Circumstancia por que co vou o anonymo. — Mutua influencia do theatro hespan da comedia italiana sobre a sua feição dramatica. — Res ção do Catalogo completo das suas comedias. — Analy Comedia *Os Maridos Peraltas*, unica assignada por Ni Luiz. — Importancia que teve o typo de Peralta na cr dos Entremezes populares. — Exposição da comedia *Dom de Alvarado.* — Conclusão sobre o trabalho da restau do theatro portuguez.

Pouco se sabe da vida de Nicolau Luiz; tendo representar um grande numero das suas infindas c( dias no Theatro do Bairro Alto, foi pelos actores d Theatro, que José Maria da Costa e Silva recolheu gumas tradições vagas mas pittorescas ácerca da sonalidade d'este assombroso creador da *Comedi cordel.* O retrato traçado por Costa e Silva é excel te e de grande valor historico, embora pobre de d julgamos menos justa a apreciação do snr. Inno cio Francisco da Silva que o restringe quasi ao v de uma ficção. Sobre este ponto as palavras de Co Silva devem permanecer sempre textuaes: «o p que sei relativo a este homem original, devo-o ás

rmações que d'elle me deram alguns excellentes acto-
es antigos como José Felix da Costa, Victorino José
Leite, João Ignacio Henriques, José Antonio Ferreira,
Victor Porphyrio de Borja e Antonio Borges Garrido,
que haviam na sua mocidade representado nas suas Co-
medias, sido ensaiados e dirigidos por elle, e que tri-
butávam á sua memoria gratidão e sincero respeito.»
N'este periodo expõe Costa e Silva as fontes que tornam
indubitavel o curioso retrato que passa a esboçar:

«Quando existia o tão fallado Theatro do Bairro
Alto, edificado no Pateo do Conde de Soure, morava no
fim da rua da Rosa um Mestre de Meninos, toucado com
uma cabelleira de grande rabixo, que ninguem viu na
rua senão embuçado em capote de baetão de toda a ro-
da, como então se usava. Este homem chamava-se Ni-
colau Luiz, era natural de Lisboa, de genio excentri-
co, e assiduo frequentador d'aquelle Theatro. — Nico-
lau Luiz era solteiro e a sua familia compunha-se de
uma criada velha; que elle costumava dizer gracejan-
do: *Que tinha em casa uma ratasana morta para es-
pantalho das vivas,* e de um gallego tambem velho, que
lhe fazia os recados. Este Mestre de Meninos... possuia
uma livraria que fazia as suas delicias,... compunha-se
quasi exclusivamente das obras de Calderon, Moreto,
Lope de Vega, Carpio, Alarcon, Roxas, e outros comi-
cos hespanhoes, de que era, e com rasão, admirador sin-
cero e enthusiasta. — Por muitos annos se não fez no-
tar Nicolau Luiz senão pelo desalinho e desmazelo do
seu vestuario, *por um grande cão* d'agua que o acom-

panhava sempre, pela sua continuada assistencia ı plateia do Bairro Alto, e pelas repetidas pitadas de s monte qüe sorvia com toda a placidez e magestade ca thedratica.»—«Elle se ligou muito especialmente com famoso centro José Procopio. Talvez que esta tendenci de um para o outro nascesse do espirito de classe, porqu José Procopio havia sido em outro tempo professor d Rhetorica e Poetica... Em uma tarde que Nicolau Lui e José Procopio conversavam tomando café no botequi do Theatro, manifestou este áquelle o desgosto que lh causava não encontrar um drama para o seu benefici com as circumstancias que elle desejava. Nicolau Lui ouvindo isto, o conduziu a sua casa, e abrindo uma pa peleira, lhe apresentou algumas Comedias, primorosa mente copiadas por elle, e lhe disse com ar mysterios que as examinasse e visse se entre ellas deparava co sa que lhe conviesse.

— «De quem são? Perguntou José Procopio.

— «Minhas. Lhe responde Nicolau Luiz.

— «Suas? Tornou Procopio.

— «Minhas. Disse o outro. Divirto-me n'isso n tempo que a rapaziada me deixa livre.

«O actor ficou atonito vendo que tinha convivid tanto tempo com um poeta dramatico sem lhe ter aven tado a prenda... Escolheu pois para seu beneficio a *Cas tro*, que os comicos depois nomearam *velha*, para a dis tinguir da tragedia de João Baptista Gomes, que elle denominavam a *Castro nova*... A *Castro* produziu um *grande effeito* nos espectadores... a celebre Cecilia Ro

sa, a melhor actriz d'aquelle tempo,... executava o papel de Dona Inez, etc. — O drama foi representado em vinte recitas consecutivas e sempre com a mesma fortuna. Á *Castro* seguiu-se *Amor e Obrigação*, que teve eguaes applausos, e depois mais algumas, e vendo o emprezario a perfeição e talento com que o nosso poeta dirigia os ensaios, o escripturou com bom salario para ensaiador e director da sua companhia. — Desde então Nicolau Luiz se consagrou todo ao serviço do Theatro, fechou a aula, queimou a ferula, e só cuidou de escrever comedias e ensaial-as. Se devo dar credito ao que diziam os actores, que trabalharam debaixo da sua direcção, nunca appareceu no theatro portuguez um ensaiador tão habil. Uma comedia mettida em scena por Nicolau Luiz (me disse muitas vezes José Felix) era um ramilhete. E comtudo este homem que tinha tanta habilidade para fazer com que os outros representassem bem, caíu um dia na tentação de entrar em uma comedia, e o fez tão mal, que ficou para sempre curado d'essa velleidade. — O bom ordenado, que recebia como ensaiador, e producto do seu beneficio e das suas comedias, em nada alteraram ou melhoraram o modo de viver de Nicolau Luiz; continuou a habitar na mesma casa em que exercera o magisterio; continuou no mesmo desalinho e falta de acceio no trajar, etc. Se era pouco zeloso da sua fortuna e bem estar, não o era menos da sua gloria litteraria: nunca houve homem que menos caso fizesse dos seus escriptos e da fama que d'elles podia provir-lhe; os seus versos apenas compos-

tos passavam logo para as mãos dos actores, vendia os manuscriptos das suas comedias aos cegos que as imprimiam e vendiam, sem que elle sequer tomasse o trabalho de corrigir as provas, ou exigisse que o seu nome fosse estampado no frontispicio. É indubitavel, que pelo menos um terço das *Comedias de cordel,* assim chamadas porque os cegos as expunham á venda em papel, pendentes de um barbante pregado nas paredes ou nas portas, pertencem a Nicolau; porém como nenhuma traz o seu nome no frontispicio, é cousa bastante difficil o averiguar quaes são as que saíram verdadeiramente da sua penna, e para isso não vejo senão um meio, que é a confrontação do estyllo de cada drama com o d'aquelles que ha certeza serem d'elle, deixo esse trabalho a quem tomar a tarefa de escrever a historia do nosso theatro, e para o guiar n'essa indagação, aqui lhe deixo apontados os titulos das comedias que me consta serem suas pela informação de alguns actores que n'ellas haviam feito papeis: *D. Ignez de Castro, Amor e Obrigação, Aspasia em Syria, D. João de Alvarado, Alarico em Roma, O escravo em grilhões de ouro, Cordova restaurada, O Conde Alarcos, A Restauração de Granada, A Bella Selvagem, A Ilha desabitada.*» (1)

Costa e Silva dá como principal caracteristico para conhecer as Comedias de Nicolau Luiz, o ter elle sempre escripto em verso, e achar a prosa como impropria

(1) Costa e Silva, *Ensaio biographico critico,* t. x, p. 294.

do poema dramatico. Por fatalidade a unica comedia que existe assignada por Nicolau Luiz é em prosa; por tanto falha este meio de indagação. Na comedia *Os Maridos Peraltas* se lê: *por Nicolau Luiz da Silva*, o que leva a admittir a hypothese bastante natural do sr. Innocencio, «que era escrivão do povo em 1755, e que por occasião da catastrophe do 1.º de Novembro foi mandado *levantar vara* para servir comulativamente com o juiz do povo Antonio Rodrigues Leão, e ao qual se deveu grande zello e trabalho nas diligencias com que andava descobrindo mantimentos para soccorrer os habitantes da capital.» Das comedias citadas por Costa e Silva sabe-se que pertencem a Nicolau Luiz a *Dona Inez de Castro*, pelo testemunho de Cecilia Rosa, de Manoel de Figueiredo e de Murphy; (1) é imitação de Guevara. Sabe-se do *Belisario*, tambem pelo testemunho de Manoel de Figueiredo; é imitada de Lope de Vega; Innocencio attribue-lhe o *Conde Alarcos*, mas é egualmente imitada. *A Bella selvagem* é traducção de Goldoni; o *Escravo em grilhões de ouro* é traducção de Calderon. Nicolau Luiz conservou o anonymo para poder seguir melhor o seu systema dramatico; para elle o bom não tinha patria nem dono; appropriava-se de tudo quanto achava de bom na litteratura dramatica de Hespanha e de Italia; a necessidade de dar que fazer ao Theatro do Bairro Alto que dirigia, não lhe deixava tempo e placidez para ser ori-

(1) Vid. supra, p. 18

ginal e crear livremente. Por todas estas causas foi
le um dos que mais contribuia para formar essa
mensa collecção

> de todos os famosos Entremezes
> Que no Arsenal ao vago caminhante
> Se vendem a cavallo n'um barbante. (1)

Depois de passado o grande terror do Terrem
só em 1760 se reedificaram os Theatros de Lisboa;
via cinco annos que os serões e os chás de fam
eram o unico entretimento da capital. O publico e
va ávido de espectaculos. Esta anciedade explic
profusão de comedias que appareceram desde este t
po até á invasão franceza. Nicolau Luiz da Silva n
ceu muito antes de 1730; portanto pôde assistir ás
plaudidas representações da companhia hespanhola
Antonio Rodrigues, e ás Operas do Judeu. Estas d
impressões não deixaram de produzir certa influe
nas formas de creação do seu talento comico.

No *Pinto Renascido* de Thomaz Pinto Branc
vem uma comedia hespanhola intitulada *La Come
de las Comedias,* muito anterior ao anno de 1733;
sa sobre a vontade que tinha a Meza do Hospital
despedir a companhia de Antonio Roiz, (2) fiada
que viria de Valença a companhia de Garcez. A
media de Thomaz Pinto Brandão basêa-se inteiram

(1) Tolentino, *O Bilhar,* est. 12.
(2) Vid. supra, p. 8.

ocos dos titulos de comedias que eram muito
os primeiros annos do seculo XVIII, e que se
ornado proverbiaes. Por esta Comedia pode-
ıar o elenco da Companhia de Antonio Roiz;
de Ignacio, Mandiola, Antonio Bela *gracio-*
Lopes, *barbas*, Mexia, 2.° *barbas*; Diego de
*ete*, Mathias, *dançante*, Ferreira, *musico*, Per-
*usico*; Mariana, Francisca, Juana Orosco, Ri-
filha de Mexia. Percorrendo esta Comedia,
êr qual era o repertorio do nosso Theatro an-
733; aí cita *Los Medicos de Florencia, Peli-*
*os Remedios, Mañana sera otro dia, La Des-*
*la voz, La confusion de un Papel, Donde ay*
*no ay celos, De fuera vendrá, No puede ser,*
*todo es mi Dama, Cada uno para si, La se-*
*a criada, Lo que puede la apprehension! La*
*tante muger, Mudanzas de la Fortuna, Ma-*
*Abril y Mayo, Los empeños de un acaso, El*
*aginado, Argenis y Poliarco, El Perro del hor-*
*l Valiente campuzano, El Portugues Viriato,*
*peador, Bernardo del Carpio, El Conde Alar-*
536) *El pleito que puso el Diablo, El Capi-*
*ario*, (p. 537) *El dichoso desdichado, Dona*
*Castro*, (p. 537) *El defensor de su agravio,*
*o de los mantos, Lorenzo me llamo, El negro*
*amo, El amo criado, El gran Tacaño, El*
*as bien dado, La respuesta está en la mano,*
*apo Rey y vassallo, Amado è aborrecido, El*
*en la corte, El mejor amigo el Rey, Aun peor*

*está que estaba, La Cisma de Inglaterra, Abrir el ojo, criada, Agradecer y no amar, Ganapan de desdichas, Basta callar, Ver y creer, La Segunda Celestina, La Dama Capitan, Lo que puede la profia, Travessuras son valor, No ay ser padre siendo Rey, Viene quando no se aguarda, Le que son juicios del cielo, El mas improprio verdugo, Rendirse a la obligacion, Quando Lope quiere, quiere, La fuerza del natural, Los amantes de Treuel, Amor, Engenio y mujer, La dicha por malos medios, Del rey abaxo, ninguno, Obligados y offendidos, Fuego de fios en el querer bien, Enganar con la verdad, Fingir lo que puede ser, El encanto es la hermosura, La prudente Abigail, Porfiar hasta vencer, Querer por solo querer, Muger llora y venceras, Las armas de la hermosura, Mentir por Rason de estado, Casarse por vengarse, La mas illustre fregona, El Cura de Madrilejos, El divino portuguez, Reynar despues de morir,* (p. 548) *No siempre le peor es cierto, El mejor amigo el muerto, No ay amigo para amigo, Competidores y amigos, El Diablo predicador, El hombre mas desdichado, El mejor representante, La Estatua de Prometheo, El Secreto a voces, El golfo de las Sirenas, Mudarse para mejorarse, A su tiempo el desengano, Bien vengus mal, Darlo todo y no dar nada, Callar siempre es lo mejor, A gran daño gran remedio, Un bobo haze ciento, Acertar de tres la una, Le cierto por le dudoso, El Desden con desden, El suffrimiento premiado, Con quien vengo, El Rey Don Sebastian, Todo sucede al reves, Será lo que Dios qui-*

*re, Primero soy yo, Caer para levantar, El juramento ante Dios, Cumprirle a Dios la palabra, El segundo Scipion, El tercero de su affrenta, El Cavallero de Olmedo, La esclava de su galan, La hija del ayre, No ay contra um padre razon, La Niña de Gornes Arias, Diablos son las mugeres, Le que succede en Madrid, No ay mal que por bien no venga, Los hijos de la fortuna, D. Diego de noche, El Licenciado Vidriera, Del mal lo menos, El sabio en su retiro, La Corona merecida, Ventura te de Dios, hijo, La gala del nadar, Es saber guardar la ropa, Casa con dos puertas, De un castigo dos venganças, Los Vandos de Rabena, Pocos bastan si son buenos.»* (1) Isto explica a tendencia que tinha Nicolau Luiz em imitar o theatro hespanhol; n'este immenso catalogo de Pinto Brandão, achamos quatro comedias representadas antes de 1733, e attribuidas quarenta annos depois a Nicolau Luiz.

A influencia do Theatro hespanhol, conhece-se tambem por este trecho de Frei João Pacheco, no IV tomo do *Divertimento erudito:* «Hespanha teve prodigiosos homens e mulheres; quaes foram entre muitos, Cisneros, Galbes, Morales, Saldaña, Salzedo, Rios, Villalva, Morillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Gutierres, Avendaño, Villegas, Mainel, Pinedo, Sanches, Melchior de Leon, Ramires, Granados, Christoval, Salvador, Olmedo, Cintor, Geronimo Lopes. De mulheres, Aña de Velasco, Mariana Paes, Mariana Ortis, Mariana Faca,

(1) De pag. 530 a 559.

Geronima de Salzedo, Juana de Villalva, Maria
res, Michaela de Luxan, Aña Muñoz, Josepha V
Geronima de Burges, Apolonia Perez, Maria de
Angeles, Maria de Morales. Emfim outros, e outras
signes, e ainda hoje tem singulares (actores) que se
prolixo nomear. Podem-se estes todos louvar pelo
que representaram, e honestidade com que viveram
(1) Estes actores e actrizes aqui nomeados floresce
antes de 1739, porque o livro que os elogia, tem lic
ças para a impressão datadas d'este anno. Da fórma
Comedia hespanhola tambem fala o padre Frei J
Pacheco: «Commumente em Hespanha se dividiran
Comedias e Tragedias em seis partes: Musica, Prol
ou Lôa, Entremez, primeira, segunda e terceira Jor
da, ainda que já pouco a pouco se vão tirando as L
ou o introito, ficando só com a Musica, Entremez e
Jornadas, e em logar de algum entremez, de Bail
Dos comicos mais celebres diz tambem: «Entre os
panhoes, Lope de Rueda, Belarte, Lope de Vega, T
rag, Aguilar, Miguel Sanches, Miguel de Cervan
Mira de Mescua, Luiz Velez, Gaspar de Avila, D.
dro Calderon, D. Juan Peres Montalvan, e outros n
tos, que não referimos, por não sermos mais prolix

As Comedias de Nicolau Luiz abasteceram o Th
tro portuguez desde 1760 até ao principio do se
XIX; pouco cioso da sua gloria, nunca assignou o
nome, nem reclamou a paternidade d'ellas. N'este te

(1) Op. cit. t. IV, p. 156.

cegos negociavam com relações, autos e comedias de
ha volante; elles se encarregaram de dar publicida-
ás comedias de Nicolau Luiz, annunciando-as no
ercenario pergão, de que fala o Bocage. Em uma co-
edia intitulada *O Viajante*, moldada no mesmo gosto
os *Maridos Peraltas* e similhante no gosto typographi-
o em que está impressa, nas locuções populares e até
m alguns nomes de personagens á unica comedia as-
ignada por Nicolau Luiz, vem o seguinte annuncio:
«Na mão de Romão José, homem cego, na esquina da
asa dos Padres de Sam Domingos, no Rocio, voltando
ara a Praça da Figueira, ou em sua casa na rua das
Atafonas, se acharão as Comedias seguintes, etc.» Tu-
o leva a crer que este seria um dos numerosos cegos
que especularam com a industria das Comedias de Ni-
olau Luiz. O grande conhecimento que este escriptor
inha da scena, e a sua celebridade como ensaiador,
aziam com que as suas Comedias apezar de anda-
em anonymas, fossem bastante procuradas. É por isso
que os vendedores de folhas volantes formavam catalo-
gos de todas as peças originaes, imitadas e traduzidas,
que sairam da mão d'este fecundo dramaturgo. A Tra-
gedia *As Vinganças de Hermione, Rainha do Epiro*,
publicada em 1791, traz uma *Noticia aos Curiosos*, a
qual consta de um catalogo de cincoenta e uma Co-
medias e Tragedias, aonde vem todas as que os
actores do Theatro do Salitre attribuiam a Nicolau
Luiz, incluindo tambem a dos *Maridos Peraltas;* co-
nhecendo nós o modo como Nicolau Luiz imitava e tra-

duzia Guevara, Lope de Vega, Calderon, Goldoni, co
mo nos testemunham Cecilia Rosa, e Manoel de Figue
redo, e vendo que a *Noticia aos Curiosos*, exclue a ma
xima parte das comedias de cordel já publicadas po
differentes auctores até 1791, não temos duvida em ap
presental-a como a lista completa das comedias em qu
trabalhou Nicolau Luiz. São as seguintes, que nume
ramos:

1 *Aspasia na Syria* (Attribuida pelos actores do Thea
tro do Salitre; 1784).
2 *Dom João de Alvarado, ou o creado de si mesmo* (idem, 1782).
3 *O Capitão Belisario* (idem, 1781).
4 *A Esposa Persiana* (trad. de Goldoni, 1780).
5 *Zenobia em Armenia.*
6 *Narciso namorado de si mesmo.*
7 *A Peruviana.*
8 *O Amante militar.*
9 *A tragedia de D. Ignez de Castro* (Attribuida po Cecilia Rosa e por Manoel de Figueiredo; 1772)
10 *Inconstancias da Fortuna, ou lealdade de amô* (1792).
11 *Tributos da mocidade.*
12 *O Escravo em grilhões de ouro* (1782).
13 *Cordova Restaurada* (Attribuida pelos actores d Theatro do Salitre; 1782).
14 *O Conde Nestor, ou a Condessa Carlota* (1782).
15 *O Entrudo desabusado em Lisboa* (1783).

16 *José no Egypto* (1789).
17 *A Ilha desabitada* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1783).
18 *A Restauração de Granada* (1783).
19 *Heraclio reconhecido.*
20 *A Gloria Lusitana* (1783).
21 *A morte de Cesar, ou do mundo a maior crueldade* (1783).
22 *O Tarmolão na Persia.*
23 *Affectos de Amor e Odio* (1783).
24 *Dido desamparada* (1782).
25 *O Conde Alarcos* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1788).
26 *Alarico em Roma* (idem, 1783).
27 *A Doente fingida* (trad. de Goldoni, 17?).
28 *As lagrimas da Belleza.*
29 *Eurene perseguida e triumphante.*
30 *Estocles da Albania, ou Leoncia reconhecida.*
31 *Nos Amos tudo é enredo* (1784).
32 *O Bruto de Babylonia* (Traduzido de João de Mattos Fragoso).
33 *A Dama dos Encantos* (1783).
34 *Amor e obrigação* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1784).
35 *Laura reconhecida* (trad. de Metastasio, 1785).
36 *Vencer odios com finezas* (trad. de Metastasio, 1785).
37 *Selvas de Diana* (1785).
38 *Sesostris no Egypto.*
39 *A Constancia tudo vence* (1784).

40 *Amôr, traição e ventura* (1785).
41 *Eneas em Getulia, segunda parte de Dido* (Esta pendencia do n.º 24, indica um unico auct 1786.
42 *O primeiro Templo de Amôr, ou Cynthia em 1 salia* (1786).
43 *Semiramis reconhecida* (trad. de Metastasio, 178
44 *Emendar os erros do amôr, ou Cosdroas em Afr* (1787).
45 *Contra Amor não ha encantos* (1787).
46 *Odio, valor e affectos, ou Farnace em Herac* (1787).
47 *Emira em Susa, e Fugir á tyrannia para imita clemencia* (Attribuida pelos actores do Thea do Salitre; 1787).
48 A *Noiva de Luto* (Ha outra traducção in-8.º fe por José Antonio Cardoso, e publicada por ca dos erros de uma folha volante anonyma. É ginal de Congreve).
49 *Vencer-se é maior valor, ou Alexandre na In* (1789).
50 *A valerosa Judith* (1791).
51 *Os Maridos Peraltas e as Mulheres sagazes* (V anonyma no catalogo, mas é a unica que app ceu com o nome de Nicolau Luiz da Silva; 17

Falta n'este catalogo a *Bella Selvagem*, tra zida de Goldoni, e attribuida pelos actores do Tl tro do Salitre a Nicolau Luiz e publicada em 17

io a comedia *O Viajante,* que temos por sua,
a em 1792. As datas em que foram impressos
is d'estas comedias confrontadas com as datas
dias attribuidas pelos actores do Theatro do
Nicolau Luiz, denunciam um mesmo periodo
lade, e ao mesmo tempo uma certa intenção
gação. Em 1760 era Nicolau Luiz ensaiador
o do Bairro Alto; passado o grande susto do
, nascera uma immensa avidez pelos especta-
traes, e Nicolau Luiz na qualidade de direc-
e alimentar o repertorio, recorrendo a traduc-
exigencias do publico não lhe davam tempo
ctir e ser original. A sua primeira tentativa
edia de *D. Inez de Castro,* sómente publicada
desde este periodo até ao apparecimento do
Belisario, escreveu Nicolau Luiz e fez repre-
ı grande numero de Comedias, como se vê
esse com que certo personagem queria saber
ie o estudioso Manoel de Figueiredo formava
lramaturgo; depois da *Esposa Peruviana,* e
picado pelo desprezo de Figueiredo, deixa
o *Capitão Belisario* em 1781, e d'aí em
; ao anno de 1792, não deixou passar anno
tirasse ao barbante dos cegos duzias de co-
prego solto. As imitações que se viu forçado
la urgencia das plateas, e o receio da critica
da Arcadia, que arvorára as *unidades* clas-
ram com que conservasse o rigoroso anony-
periodo de actividade artistica de Nicolau

Luiz, que decorre de 1772 a 1792, corresponde ao riodo da actividade de Manoel de Figueiredo, de 1 a 1772, e comprehende-se um como acinte de lu conhecida a rivalidade que havia entre ambos. O talogo que resolve o problema litterario, até hoje ii luvel, da determinação do numero de comedias ano mas que pertencem a Nicolau Luiz, é da «Casa Joaquim de Pinna, Mercador de Livros, assistente Casas dos Religiosos de Sam Domingos, com a fr para o Rocio, na escada n.º 3.» N'elle se diz que outras muitas comedias e toda a qualidade de en mezes, circumstancia que leva a crêr que o livreiro formou ao acaso esta lista de comedias comprehendi entre 1772 e 1792.

Para conhecermos o caracter das composições maticas de Nicolau Luiz, escusamos de procural-o suas imitações ou traducções; servindo-se do repe rio do theatro hespanhol e italiano com a mesma au cia com que Shakespeare se aproveitou das velhas medias manuscriptas do theatro inglez, seria util guir o trabalho de assimilação do seu espirito, se vez do elemento do baixo comico que elle introdu fossemos achar essas grandes vozes da natureza revelam a profunda intuição do artista. Felizmen unica comedia que assignou com o seu nome é o nal, e essa nos servirá de typo da sua feição dramat *Os Maridos Peraltas* são como uma continuação lo das *Guerras do Alecrim e Mangerona,* de Antonio J que ainda em 1787 chamavam ao theatro grande

Dona Rosaura e Dona Beatriz são dois ty-
seriam Dona Nise e Dona Cloris depois de
s seus maridos, Florindo e Lelio, são um
mento dos amantes Dom Gilvaz e Dom Fuas
o *Judeu.* O velho Octavio, pae das duas es-
'esponde a D. Lanserote, e a criada Colum-
ıciosa Sevadilha. A comedia de Nicolau Luiz
ridiculo que estava já mais arraigado da
.a sociedade franceza, da mania de figurar
.s modas, de dizer galanterias, de trocar o
ıestico pela vaidade dos theatros, e de con-
asamento como menos sagrado e susceptivel
ır-se com as aventuras de chichisbéo. Nos
*'eraltas,* Florindo e Lelio representam o por-
no typo do fidalgo pobre, ostentando gran-
'ua, e morrendo de fome em casa; a criada
suspira eternamente pelas suas soldadas.
nredo dos *Maridos Peraltas:* Octavio, velho
, tinha duas filhas, que contra sua vontade
'am de dois galanteadores, a que na segun-
do seculo XVIII se chamava Paraltas. Sir-
s proprias palavras de Nicolau Luiz para
ɜste typo: «Ha uns poucos de annos, quando
mocetão bem trajado, animado de galantes
ındo pelas ruas em ar de minuete, com os
todas as janellas, tirando muitas vezes o
Senhoritas, puchando da algibeira os lenços
ia, cuspindo n'elles para não sujar as ruas
ırros; e emfim um casquilho completo....

chamava-se-lhe bandalho; e bandalho era o seu ve
deiro nome; mas como esta palavra de bandalho é
pouco grosseira, mudou-se para *Paralta*...» Per
ciam a esta classe Florindo e Lelio, que desposaran
duas filhas do negociante; alguns tempos depois
casamento, os dois *peraltas* começaram a exercer a
profissão, gastando com actrizes, roubando as pol
mulheres, namorando a torto e a direito, e deixa
em casa morrerem todos á fome. Octavio sabe da
graça das suas filhas, e não quer visital-as para se
entristecer mais; a final resolve-se sempre a ir m
saudades, e emquanto as filhas lhe contam a felicid
em que vivem, a Criada Columbina, põe tudo em p
tos limpos. O velho Octavio estava transido; n'isto
tra em casa um dos maridos de suas filhas trautea
modinhas, altercam violentamente; repete-se a me
scena com o segundo; o negociante decide arranja
Policia ordem para os impôr para a India e leva
suas filhas outra vez para casa, Rosaura e Beatriz
balham para dissuadirem o pae d'este castigo, mas
tes de se resolverem a pedir-lhe perdão para seus mari
a maliciosa Columbina projecta uma experiencia
duas pobres meninas rebuçam-se nas suas mant
vão com a criada saír ao encontro dos maridos que
tavam no Rocio esperando umas secias para irem
elles ao theatro. As duas meninas não são conheci
de seus maridos, e ouvem da bocca d'elles confis
assombrosas, de que não são casados, etc.; para se

garem, expoliam-nos tambem do relogio, e da bolsa, e indo para o theatro escapam-se-lhes.

Quando os maridos vieram para casa, vinham desconsolados com o inexperado logro; um d'elles projecta extorquir de sua mulher um rico par de fivellas, a pretexto de as emprestar para um baptisado. N'isto Columbina veste-se outra vez de criada das secias, e entra fingindo que trazia ordem de suas amas, para saber porque os senhores fugiram d'ellas e não as acompanharam ao camarote; de repente faz que descobre que elles são casados. Rosaura e Beatriz prorompem em exclamações, e cedendo as fivellas querem que a criada as leve. Florindo e Lelio estão em talas porque vêem que é a mesma creada das secias que os lograram. Columbina sae, e desapparece ás pesquizas dos atribulados maridos. No dia seguinte quando as infelizes esposas estavam recolhidas a lamentarem-se, os maridos estavam da parte de fóra implorando perdão; ellas tornam-se a vestir novamente de damas elegantes, saem por outra porta e vêm perguntar pelos Peraltas, e descompol-os por serem casados, e quererem illudil-as; ambos protestam que suas mulheres morrerão em breve, e que não casarão com outras. Raivosas, Rosaura e Beatriz descobrem o rosto, dão-se a conhecer. N'isto entra tambem o velho Octavio com a Policia e com ordem de levar presos os dois errados maridos, para fazerem uma viagem por conta do estado até á India. É então n'este lance, que suas mulheres intercedem, elles promettem emendar-se, cortam os topetes, rasgam

os collarinhos, e vão todos viver em companhia do sogro abjurando para sempre a monomania da peraltice.

Ordinariamente o Peralta era tambem estrangeirado; desprezava os velhos costumes portuguezes, pejava-se de falar a sua lingua vernacula e só gostava de conversar em francez ou italiano; dava-se ares de quem só achava prazer nas Operas, protestando nunca pôr pé nos Theatros do Bairro Alto ou do Salitre. Foi esta uma das causas porque a maior parte dos entremezes que se representaram durante o tempo em que floresceu Nicolau Luiz, atacaram de preferencia este typo do *Peralta,* que reunia em si os dois typos do Fidalgo pobre e o do Estrangeirado. Nos entremezes de cordel encontramos importantes dados para a historia das transformações da vida intima da sociedade portugueza. O typo do Peralta é um novo elemento que apparece, animando as comedias anonymas. Os partidarios das estamenhas nacionaes, usadas depois do terremoto, tornaram-no alvo de todos os seus motejos.

Na *Incisão anatomica ao corpo da Peraltice,* de 1771, expõe-se as suas relações gratuitas com o Theatro:

| | |
|---|---|
| CLAUDIO: | Pósto eu que foste á Opera? |
| MATHILDE: | Boa pergunta, isso he certo,<br>pois elle perde já mais<br>Opera alguma em a havendo. |
| JULIO: | Sou taful, essa é verdade. |
| MATHILDE: | Pois eu não lhe sei o genio,<br>tudo peta, não ha tal, *(á p.)*<br>que á Opera sem dinheiro<br>não se vae, e estes Peraltas |

tristissimos gandaeiros
e outros *ejusdem furfuris*
pobretões já *ex professo*
não vêm junto um só tostão,
pois este nem um, nem meio.

CLAUDIO: Foste em fim ao Bairro Alto?

JULIO: Nisso gastava o meu tempo!
Não vou lá para esses bairros,
meu amigo, em não havendo
dous dedos de italiano
não aturo.

MATHILDE: Ora isto é bello!
E no cabo entende-o tanto *(á p.)*
como eu entendo o grego.

JULIO: Bairro Alto! nem por sombras.

CLAUDIO: Ora não sejas camello:
o nosso tablado hoje
não inveja os mais perfeitos
da Europa.

JULIO: Tenho dito
si non habemo de quello
de parola italiana
non me piaxe, y con aquesto
um pouco de areliquino
oh Dio, charo dilecto!

CLAUDIO: Pois homem, no Bairro Alto
Tambem hoje estão fazendo
no italiano idioma
os nossos nacionaes mesmos
alguns excellentes dramas,
que desempenham por certo
com primor.

JULIO: Sempre é falar
n'uma lingua que é de emprestimo.

.................................

CLAUDIO: N'uma palavra, já vejo
que és Peralta, pois porfia
como os mais d'esses jumentos
pedantes sem instrucção,
a todas as luzes cegos,
aniquilam sempre os proprios,
louvam somente os alheyos.
Costume reprehensivel

da nossa nação, sabendo
que nem tudo é peregrino
quanto se diz estrangeiro.
Vem cá, homem, que tens lido?
oh lá nisso não falemos:
li os *Contos* de Trancoso,
as *Diabruras de Roberto*,
as *Constancias de Florinda*,
De *Magalona* os extremos.
O *Entremez dos Peraltas*
e na *Hora de Recreyo*,
a *Vida de Carlos Magno*,
e a morte de *Veltenobres*.
Brava lição meu Peralta,
e que lindos documentos,
que sentenças não darás,
preoccupado de exemplos
que a cada lauda acharias
por taes alfarrabios lendo etc.

Esta comedia foi publicada em 1771; a scena que transcrevemos é uma curiosa pagina da historia do nosso theatro, guerreado pelos partidarios das Operas italianas. Com a imitação dos costumes francezes a vida recolhida e monachal da sociedade portugueza transformou-se de repente; começaram os passeios e as partidas, os serões de familia foram substituidos pelo theatro. Contra esta invasão dos novos habitos ergueram-se bastantes protestos; os Entremezes do seculo XVIII estão cheios dos contrastes bruscos com que os usos francezes foram repentinamente vulgarisados. O Fidalgo pobre do seculo XVI e XVII tornou-se o Peralta, o Casquilho, o Franxinote; em um entremez intitulado *A Junta dos Cabelleireinhos,* achamos um retrato completo d'estas novas usanças:

LANDRINO: Estou bastante agoniado,
Não ha maior destempero?
LERIA: Que tem, meu amado Primo?
CHUCHADEIRA: Que tem meu amor perfeito?
ADO: (Quiz fiado o camarote
Por ter faltas de dinheiro,
O homem não lh'o fiou,
E eis aqui o que eu entendo.)
VARIA: Que lhe succedeu, menino,
Que foi isso, meu disvello?
LANDR: Nada, nada, bagatella:
Fui á Opera, e lá querendo
Allugar um camarote
Dou com um homem tão careiro
Que uma moeda me pediu
Por um da engra e pequeno,
A poder de muitos rogos
Foi por quatro mil e cento.
. LERIA: Por isso não se consumma:
Viu que Opera estão fazendo?
Leu acaso algum cartaz?
Farão algum bom enredo?
Terão Entremez no fim?
Que é só de que faço apreço?
As cousas que fazem rir
São o meu divertimento.
Uma vez ao Bairro Alto
Fômos todos de passeio;
Era *Dona Inez de Castro*,
E no fim do acto primeiro
Fômos á Ribeira Nova:
Que lindo divertimento.
D. CHUX: Comemos lá muita fruta
Trouxe tres melões inteiros;
Eram ranchos e mais ranchos
De Peraltas nos passeios.
READO: E talvez que o Camarote
Inda se esteja devendo.
D. VARIA: É para a Rua dos Condes,
Que nos leva, meu disvello?
LALANDR: Não senhora, é no Salitre
Que é Tragedia de espavento;
E por fim ha boas danças

E para maior recreio
Um Entremez, que se chama
A *Junto dos Cabelleireiros.*

D. LERIA: Olhem o que vão buscar!
Estes Poetas em verso
Fazem tudo quanto querem:
*Junta dos Cabelleireiros!..* (Rindo)

MALANDR: É muito bonito drama
Tem todo o merecimento;
Ora ouçam uma *modinha*
Que de lá estou aprendendo, etc.

Por uma simples revista no corpo immenso dos ]
tremezes de cordel, se faz uma ideia de quando e
typo de Peralta occupou os nossos Theatros. Em 17
representou-se *O Peralta mal criado;* em 1784 *As*
*sofias dos Peraltas, descobertas e castigados;* em 17
*A Desgraçada Peraltice;* 1786 *Os Peraltas casti*
*dos, e as Damas sem ventura;* em 1787 *Velho surd*
*poeta, e dos Peraltas pobres;* a *Receita de ser Peral*
*ou de Casquilharia por força; Figurão da Peralti*
*A grande bulha e desordem que tiveram dois maru*
*com um Peralta; O Peralta vaidoso e enganado;*
1789 imprimiram-se *O Peralta vaidoso e o velho p*
*sumido; As Consolações, desmaios e desgostos de u*
*Peralta da moda, na infausta morte de seu cãosin*
*chamado Cupido; Desprezos de um filho Peralta a*
*pae;* em 1790 *O modo de castigar os filhos, ou o C*
*tigo da Peraltice;* em 1792 *A grande bulha e des*
*dem que teve uma saloia com uma secia de Lisboa, p*
*amor do Peralta seu filho; A defeza das madamas*
*favor das suas modas, em que deixam convencida a P*

ice *dos homens;* afóra estes entremezes, represen-
ım-se **muitos**, que andam impressos sem data; cita-
ı alguns: *O casamento de uma velha com um Peral-*
*O Peralta mal criado; O triumpho da Peraltice;*
*Flagello dos Peraltas; Castigo bem merecido á Pe-*
*ltice vaidosa; O Velho surdo e Peralta.*

Em 1788, quando o negocio das folhas volantes,
ivativo dos cegos, caminhava para a sua decadencia,
nda se apregoavam como mais populares os Entre-
ezes dos peraltas e as comedias de Nicolau Luiz. A
rça *Palestra que tiveram dois cegos,* abre com o se-
uinte pregão:

BRAZ: Ora o novo entremez do *Figurão da Peraltiee*
e a Comedia do *Capitão Belisario.*
. . . . . . . . . . . . . . .
Ah Redolfo, não ha aos papeis venda,
Já ninguem quer comprar esta fazenda.
Pelas ruas gritando anda um home,
Roto, nu, e descalço, morto á fome,
Sem achar quem lhe compre um papelinho, etc.

Tomada a comedia dos *Maridos Peraltas* como a
nica norma indubitavel por onde se póde conhecer a
ição de Nicolau Luiz, sômos levados a acreditar que
e pertence tambem a comedia do *Viajante,* pela
rma como está architectada, pelo ridiculo a que mi-
a, pela homogeneidade de certos typos, repetição de
omes de personagens, e principalmente pelos grace-
s. Na Comedia *O Viajante* ataca a mania d'aquelles
ue por andarem dois ou tres annos em paizes estran-

geiros, affectam estarem esquecidos da lingua patria;
a scena passa-se em Setubal. Vive retirado em sua ca-
sa um rico capitalista, entregue aos cuidados carinho-
sos de sua filha; na visinhança da quinta móra um
mancebo sensato que viajou bastante, mas que não fo
tocado pela mania commum de desprezar a lingua por-
tugueza; como consequencia natural, ama a filha d
proprietario, mas não se atreve a declarar-se por sa-
ber que ella está promettida a um primo que é espera-
do de França. Eis que chega o primo vindo de Pari
todo embuido de pedantismo, com uma infatuação re-
voltante; o tio conhece que dar-lhe a filha é compro-
mettel-a, sacrifical-a a um tolo. Depois de muitos di-
parates, o primo foge com a criada, e realisa-se o ca-
samento com aquelle que amava com sinceridade e
juizo.

Outra comedia de Nicolau Luiz, que gosou bastan-
te popularidade, foi o *Dom João de Alvarado, ou*
*criado de si mesmo;* é uma comedia de capa e espada
imitada de *El amo criado,* com o imbroglio das come-
dias italianas. Dom João voltava de Hespanha, aond
servira na carreira militar, para casar com Dona Ignez
filha de Dom Fernando, a quem mandara adiante o
retrato. Quando se dirigia para casa do futuro sogro
o seu criado Sancho confessa-lhe que por engano en-
tregara em vez do retrato do amo o seu proprio que
em Hespanha tirara para dar a uma cosinheira. Dom
João de Alvarado fica raivoso, e receia que D. Ignez
*lhe haja* tomado aversão. Ao chegar depois da meia

ite á porta de D. Fernando, vê descer de uma janel- um vulto; suspeita que seja algum namorado de nez, combate com elle nas trevas, mas o pertendido val escapa-se-lhe. D. João aproveita-se do equivoco retrato, e combina com o seu lacaio Sancho para dar- por D. João, e este faz o papel de criado, para assim escobrir se D. Ignez tem alguns outros amores. N'esta ondicção, Dom João de Alvarado descobre que Dom ope fôra o assassino de seu irmão em Evora, que elle altára da janella de Dona Ignez, mas a final conhece ambem que a pertendida noiva despresava esse primo. evado pelo ponto de honra, logo que se públíca o cri- e de D. Lope, D. João de Alvarado dá-se a conhe- er, fere o assassino, e casa com D. Ignez que já o mava em segredo.

Á maneira hespanhola, Nicolau Luiz, adoptou o erso de redondilha com assoantes. Como poderia elle imir-se a esta influencia, quando reinava em Portu- al esta ideia, expressa em uma comedia de Manoel acheco de Sam Payo Valadares, intitulada *Ternerse muertos por vivos*, que se publicou em 1717: «Està as- ntado en la vulgar opinion, por cosa irrefragable, que comico fue uno de los estylos (digo lo moderno) que hiso mui de lo natural a los Castellanos, con su pri- acion a las de mas naciones.» Por outro lado encon- amos proclamada a influencia do theatro italiano de- ois do terremoto, em um libretto intitulado *Prologo* o *Artaxerxe*, de 1759, aonde se diz: «Metastasio está a posse dos applausos de *todos os* expectadores das

suas obras, e admiradas em todas as nações e o s
em todos os tempos.» No meio d'esta dupla con
que fez Nicolau Luiz? Imitou Lope de Vega, Vel
Guevara, Calderon, Mattos Fragoso, como na *Cap
Belisario*, na *Ignez de Castro*, no *Escravo em gri
de ouro*, e no *Bruto de Babylonia*, ao passo qu
apropriava das Operas de Metastasio, e das come
de Goldoni, como na *Semiramis reconhecida*, o
*Bella Selvagem*. Este expediente, abraçado pelo
pratico que tinha da scena, foi seguido pela maior
te dos que cultivaram a litteratura dramatica no s
lo XVIII, e deu nascimento a esse gigante corpo de
medias de cordel. Nos entremezes encontra-se mais
racter nacional; mas em todo este trabalho imm
nota-se um vasio, uma falta de intenção, caracteres
vida, e paixões convencionaes, por que não o di
a philosophia. Apesar da riqueza incalculavel das
medias de cordel, continuava perdida a tradição
matica da Eschola de Gil Vicente; para a encon
Nicolau Luiz dirigiu-se pelo gosto do publico, e foi
comsigo na Capa e espada e no Imbroglio. Pela
parte a Arcadia tambem se encarregou de procur
fio conductor n'este labyrintho, servindo-se da erud
classica, mas abraçou a nuvem pela deusa imitand
tragedias francezas.

## CAPITULO V

## Os Proverbios e Entremezes

O gosto das representações particulares. — Origem da forma dramatica o *Proverbio*.—Carmontelle e Manoel José de Paiva.— Critica do Theatro hespanhol por Silvestre Silverio da Silveira e Silva. — Analyse da sua tragedia dos Amores de Inez de Castro, *Só o amôr faz impossiveis*. — Os Entremezes pintam melhor do que as comedias o estado da sociedade portugueza. — Os Entremezes de Leonardo José Pimenta. — O Theatro portuguez ataca os Jesuitas no entremez *A Ambição dos Tartufos invadida*. — Influencia de D. Maria I sobre a decadencia do Theatro. — Informação do Intendente da Policia Manique.

Nos Entremezes populares encontram-se frequentes vezes costumes pittorescos que hoje pertencem á historia intima do Theatro portuguez; no Entremez do *Critico ignorante*, a scena descreve-nos os cegos á porta e um poeta contratando as folhas volantes que hãode vender pelas ruas. Em outras peças combate-se a monomania das representações em theatros particulares; no entremez *Os Curiosos punidos*, a acção é inteiramente tirada d'este novo ridiculo; a Criada Brazia anda no serviço da casa, e ao mesmo tempo lendo em uma comedia: «Não se dá cousa melhor! por ler Comedias estaria toda a minha vida sem comer nem beber. —Olhe, senhora, na minha terra entrei em varias funcções, n'aquella linda Comedia de *Porfiar errando*, *Maior ventura de Amor*, e *Polinardo em Suecia;* não

havia annos ou funcção de casamento onde se nã
gendrasse uma Comedia....» Com este enthusias
criada seduz a menina da casa, Clementina, que
bem tem suas cócegas de entrar em uma comedia.
a acabar de convencer, diz Brazia: «Lembra-me
uma vez entrou aqui Sovina, intimo amigo de seu
e achando-me a lêr uma comedia das *Amorosas fin*
se sentou ao pé de mim e me disse que no seu tem
nha brilhado n'estas farofias»; a menina Clementina
balha para que o velho Gaudencio seu pae dê licença
a representação; a final extorquiu-lh'a por meio de
nhos. O velho depois de ter dado licença, lembra-
risco em que está: «eu conheço um sujeito que cahi
fôfa de fazer uma Comedia em casa, foram quantos
dalhos quizeram, chuparam-lhe a cêa, viram a bri
deira, e fizeram muito escarneo d'elle; além d'isto n
ouvia outra cousa senão pedradas á porta, muitos gr
fóra tolo, fóra tolo! era um diluvio de assobios.» C
no da Casa, chama o criado Pasquim, para tomar
te no divertimento, o qual para abonar o seu con
mento declara: «Eu servi em uma casa onde me aj
ram com a condição de entrar todos os annos em
Comedias e trez entremezes; era marido, mulher e
filhos, nos dias de annos dos donos da casa, Com
e nos dos pequeninos, Entremezes: diziam todo
eu tinha muita habilidade, gastei muita moeda de
vintens na varanda do Salitre para pescar alguma
sa, mas por bem empregados os dou, porque se
tirei meu fructo.»

O creado era muito dado á leitura dos Entremezes de José Daniel: «Lá vou para o meu quarto acabar de lêr o entremez da *Arte de tourear;* pois é peça de que eu gosto muito, principalmente quando chego ao ponto do Pae ensaiar o filho a fazer as cortezias a cavallo em uma bengalla...» A peça que começaram a ensaiar era o *Esganerello ou o Casamento por força,* mas não a levarem ao cabo, porque veiu o Meirinho, e os levou a todos para a cadeia. Na pequena peça intitulada *Anatomia comica,* ridicularisa-se a mania de compôr comedias e entremezes, que reinou de 1760 até aos principios do nosso seculo. Este costume dos theatros particulares proveiu da falta de divertimentos publicos nos primeiros cinco annos que succederam ao terremoto. Tocámos esta circumstancia para explicar a origem da forma dramatica a que se chama Proverbio, pela primeira vez encetada por Gil Vicente na farça *Mais quero asno que me leve, do que cavallo que me derrube;* do gosto das representações particulares em França se aproveitou Carmontelle para pôr em acção certos *proverbios,* tomando assim parte no divertimento as mães e os filhos. (1) A fórma do Proverbio foi desenvolvida em Portugal por Manoel José de Paiva, mais conhecido pelo pseudonymo de Silvestre Silverio da Silveira e Silva; d'este escriptor existem os seguintes proverbios, a que elle chamava Parabolas: *Talhada está a ração*

(1) Viollet le Duc, *Precis de Dramatique,* p. 164.

*para quem a ha de comer,* de 1759; *A Fortuna n*
*como se pinta,* de 1764; *Não ha bem que sempre d*
*nem mal que se não acabe,* versa sobre os trabalhos
Job, da qual vimos uma copia entre os Manuscri
de Monsenhor Hasse; (1) *Quem boa cama fizer n'*
*se deitará,* de 1786, e *Guardado é o que Deus guar*
Esta forma dramatica, como a define Viollet le D
consiste em pôr em acção um anexim ou rifão popu
tomado como assumpto para interpretação ou p
comprovação, servindo elle proprio de conclusão
ral. O Proverbio destingue-se pela sua brevidade,
tanto em França como em Portugal, o Proverbio c
fundiu-se com a comedia perfeita. Antes de entrar
no exame dos seus Proverbios, recolhamos os pou
dados que se sabem da vida de Manoel José de Pai
nasceu em Lisboa, a 9 de Dezembro de 1706, form
se em Coimbra na faculdade de direito, e foi Juiz
Fóra em Odemira e Aviz; sabe-se que ainda vivia
1759, como se vê pela carta que acompanha a sua
meira comedia. Usava sempre do pseudonymo *Sil*
*tre Silverio da Silveira e Silva, mestre de lêr e esc*
*vêr, arimethica e grammatica no logar de Carnax*
a sua primeira comedia é assignada com o pseudo
mo, mas nas licenças do Santo Officio, se lê: «Vi
as informações, pode-se imprimir a comedia que se
presenta, intitulada *Talhada está a ração para que*

(1) *Ms.* da Bibliotheca da Universidade, n.º 119.

*ha de comer*, e que quer dar ao prelo *Manoel José*, etc.» Além d'isto sabe-se do seu verdadeiro nome porque em varias obras figura como offertor, editor e panegyrista. A primeira comedia nasceu como todos os Proverbios, destinada para representações particulares, como se vê pela *Carta que se mandou com a encomenda d'esta obra.* Transcreveremos alguns trechos d'ella, pelos factos curiosos que apresenta, com relação ao theatro e gosto do publico, antes de 1759: «Meu Senhor, Remetto a V. m. o papel da Comedia que me encomendou, e fica-me o sentimento de que me tentasse como o objecto mais nobre da Poesia;... Ha muitos tempos, affirmam os Criticos, que a nação portugueza não tem opportunidade para este genero de composições, expondo que muitos forcejaram nos arremedos que a prudencia lhes detestou como ridicularias. Se assim é, que só ás outras nações concedeu a fortuna tão revelante habilidade, contentem-se os Portuguezes, que no theatro do mundo sempre souberam expôr acções grandes e verdadeiras, na falta de aptidão de as representarem deteriores e fabulosas. Alguma noticia tenho das Comedias Castelhanas, e n'ellas sempre estimei a relevancia dos engenhos que as compozeram, de forma que para serem agradaveis a todo o genero de pessoas, constam de diffusas ideias, de implicados lances de ardilosos enredos, de sabios conceitos, e de ditos engraçados. Se se lhes podera attribuir por defeito, ao que discorrem sómente nos progressos do amor profano, o publicarem materias não merecedoras de se celebrarem com tanta

publicidade, talvez conteriam seus Auctores na rela:
ção com que deram á luz o que a. alguns circumstan
tem prevertido e a nenhum edificado: porém este re
ro não pertence ao juizo que lê nas composições o (
tem de scientificas, nem pouco infamar ao engen
que com qualquer materia pode manifestar a sua d
cripção. — O certo é que estas (Parabolas) pelo que
si contêm, sempre obtiverem o agrado dos bons ent
dimentos ainda que não brindassem aos sentidos co
apparato; quando muitas outras, a não trazerem a gu
nição das vistas e *os adubos da musica,* tão frias de
se expunham, que ninguem as tragara se senão sa
reasse com o tempero.» Manoel José de Paiva, faz a
um excellente juizo critico do theatro hespanhol; c
demna aquelles que negam aos portuguezes o ge
dramatico; ao passo que respeita nas comedias hes
nholas o talento fecundo, censura a falta de profundi
de, e protesta contra o uso dos scenarios espetaculo
e das representações musicaes que tomaram o seu r
ximo desenvolvimento no reinado de Dom José.

Para que se forme uma ideia da urdidura d'e
parabola de Silvestre Silverio da Silveira e Silva,
tractamos o argumento que elle offerece n'esta mes
Carta: «Exponho as astucias de Lupino, um ladr
que abona suas industrias por fundamento de suas
licidades; mas quanto mais se espera venturoso, mo
por erro de quem cuida matar a Roberto, pessoa ap
cada á vida sincera, na qual acha a ventura do ca
mento de Ismenia que não pertendia, antes para Ser

diligenciava; sendo que este emprehendendo vingar-se do que lhe parecia offença, errou o tiro; e imaginando ser tal equivocação prodigiosa, confessa publicamente o seu peccado, e recebe a Branca, a quem tinha promettido casamento, de que pela ambição se desviara.»

O segundo proverbio de Paiva *A fortuna não é como se pinta* é bastante engenhoso; Arsenio recebe a noticia da morte de seu irmão Anselmo, que o encarrega da administração da sua immensa fortuna, e da protecção de uma filha e orfã D. Luiza.

Muito antes de se saber d'esta riqueza, Arnoldo, rapaz pobre e boa alma amava D. Luiza, que em casa de seu tio vivia acompanhada de sua prima D. Theodora. Arsenio ao receber a immensa riqueza que lhe confiava seu irmão, é aconselhado pelo rabola e letrado Bartolo, para ficar com tudo para si e sua filha Theodora. Depois de ter realisado estes planos, offereceu a mão de sua filha ao apaixonado Arnoldo, que recusou, preferindo a pobreza de Dona Luiza. O velhaco offerece a filha a um fidalgo pobre Dom Fuas, mas, na occasião em que estavam fazendo as escripturas, sabe-se que pegou fogo na casa do letrado Bartolo, e que este, nos ultimos paroxismos declarou o roubo feito pelo tio a Dona Luiza, indicando o modo de desfazer aquella injustiça. Arsenio é preso por dividas, D. Fuas rasga as escripturas do casamento com Theodora que fica na miseria, e Arnoldo casa com a defraudada pupilla.

Silverio Silvestre da Silveira e Silva foi imitado

por outros escriptores dramaticos, como vemos nas comedias de Matusio Matoso da Mata. Uma das suas Parabolas mais conhecida é a que se intitula *Só o amor faz impossiveis*, impressa em 1784; analysamol-a não por que precisemos accentuar mais a feição dramatica do auctor, mas porque pertence á immensa familia das tragedias de *Ignez de Castro,* o ponto de orientação por onde os nossos escriptores procuravam descobrir o veio nacional do theatro portuguez. N'esta peça tragica, os gracejos privativos da Comedia de cordel do seculo XVIII entram disparatadamente, mas como um documento historico das ideias dramaticas do tempo. Cada personagem tem por assim dizer um creado que serve para o parodiar ridiculamente, e para converter em graçola os lances mais sublimes; o verso de redondilha com assoantes tambem impedia a expressão natural dos sentimentos; os anachronismos repetidos, tambem revelam a falta de comprehensão da epoca, e por isso a impossibilidade de advinhar a vida e de reconstruir o typo moral. Apesar d'estes defeitos, communs a todas as comedias do seculo XVIII, a comedia *Só o amor faz impossiveis* está bem architectada, e ainda hoje seria aproveitavel; Antonio José de Paiva conhecia a *Castro* de Guevara, traduzida por Nicolau Luiz, mas ainda assim pôde tratar a mesma acção com novidade. Entre os anachronismos, introduz, em vez dos velhos romances que canta a *Castro* de Guevara, os *Minuetes* do seculo XVIII, e refere-se aos compositores portuguezes dos Theatros de Queluz e Salvaterra,

ıtonio da Silva, João de Sousa Carvalhó, como se vê ›stes versos que diz o criado Pedroso:

> Que eu nisto de cantar posso medir-me
> C'o Sylva, c'o Fernardes, e c'o Sousa; (fl. 3)

Em outros logares apparece a Infanta de Castella a ›car cravo, e o criado Machucho a disparar tiros de spingarda. As comedias hespanholas não escrupulisaram com isto, e Paiva obedeceu ao seu tempo. Vejanos como elle conduz a acção.

Depois de algumas graçolas de Pedroso, porteiro lo paço e «ridiculamente vestido de côrte» que anda nchotando as moscas, apparece D. Branca, Infanta de Castella, falando com el-rei Dom Affonso, dando-lhe ›arte do rumor que corre de seu filho Dom Pedro não juer acceital-a em casamento. D. Affonso promette-lhe jue o filho não desobedecerá ao seu mandado, e ao aír, dá ordem a Pedroso, que distraia a Infanta, chanando musicos. D. Branca manda que o porteiro cante, e d'este modo se ridicularisa as Cantatas que occupavam no seculo XVIII todos os theatros; o porteiro ıcompanha em seguida a Infanta de Castella que deseu para o jardim. N'isto faz-se uma Mutação, em que ıpparece D. Ignez, com a sua criada Brigida, arranando e plantando flores, em que symbolisa os sentinentos que lhe suscita a vinda da Infanta D. Branca le Navarra a Portugal; ao arrancar as brancas açuceas e substituil-as pelas rosas purpureas, vem-lhe á

mente um presagio triste, ao qual dá largas em uma
expansões lyricas em gosto *recocó;* a criada Brigida
para a distrahir canta um *Minuete,* e em seguida uma
Aria, que é interrompida pelo choro de seus dois filhos
os infantes D. Affonso e D. Diniz, que se queixam de
lhe terem matado a corça com que brincavam. O resto
d'este acto é preenchido com uma mutação em que se
vê a ponte de Coimbra, e em que dois criados se en-
contram, e revelam o estado da acção, descosendo a
vida de seus amos. — O acto segundo começa em uma
sala do paço; Dom Affonso IV, fala a Dom Pedro para
casar com a Infanta de Castella; o uso dos versos em-
parelhados revelam certa influencia das tragedias fran-
cezas; Pedro não recusara ainda seguir a ordem que
seu pae lhe intima, quando entra na sala Branca de
Navarra. Immediatamente canta-se uma *modinha,* e a
melodia acorda na alma de Pedro todo o amor de Ignez.
D. Affonso continua a garantir o casamento de seu fi-
lho com a Infanta, e quando lhe vae exigir a ultima
palavra, Pedro diz que se entrega á sentença que der
D. Branca, e declara que é casado com D. Ignez de
Castro:

> Casado estou, senhora, como digo
> Com Dona Ignez de Castro; amor antigo
> Me fez estimar tanto esta belleza
> Que a tenho graduado por Princeza.

D. Branca não se atreve a pronunciar a sentença,
levanta-se furiosa e projecta vingar-se. Esta situação é

mitada da comedia de Guevara, que atraz fica exposta. Faz-se uma segunda mutação para vista de Gabinete; Ignez de Castro recebe uma carta de seu amante, mas de repente é interrompida por vozes de caçadores e pela janella entra um pombo ferido, que lhe vem caír aos pés. Ignez desce ao parque, vê a sua rival Dona Branca, e entrega-lhe o pombo ferido, mas apezar das suas lisonjas separam-se enraivecidas; Branca vinha acompanhada de Alvaro Gonçalves e Egas Moniz (Coelho) que lhe asseguram a vingança. A terceira mutação representa vista de ponte e rio, para dar logar a outra scena superflua de criados; segue-se outra mutação de sala de paço, em que os dois ministros dão parte a el-rei, de que o infante Dom Pedro ficou preso em Santarém; ali combinam matar Dona Ignez de Castro, e partem para cumprir o crime da rasão de estado. No acto terceiro, Ignez de Castro apparece chorando porque sabe a prisão do Infante D. Pedro; n'isto acode o principe consolal-a, dizendo que saíra da prisão sob palavra, e que tem de voltar em breve. Logo que parte, entram Dom Affonso e os dois ministros, decididos a matar Ignez; a desgraçada amante pressente tudo, e *«sáe com os dois filhos... chorando se prosta de joelhos diante do rei.»* D. Affonso fica inabalavel, e abandona a scena; Ignez é apunhalada, e empraza-o pela sua grande injustiça:

> Para o tribunal divinal
> Apello d'este decreto.

Ignez morre, e quando Branca se regosijava esta noticia e os Ministros se compraziam na sua o vem a noticia de que Affonso IV morrera, depois do prazamento. Alvaro Gonçalves e Egas fogem, Machı criado de Dom Pedro, cerca-os e agarra-os; a ult scena é um longo monologo de El-rey Dom Pedro, decimas conceituosas, mas sem nenhum d'esses gı da natureza conhecidos por Shakespeare; a scena che-se de todos os personagens que logicamente ali derem apparecer: «*Saem as pessoas, se puderem a tar em duas alas, e ficam todos assistindo até ao fin acto.*» «*Apparece um throno em que estará Dona I com aspecto de defunta, sentada em uma cadeira corôa na cabeça.*» «*Vão todos por serie beijar a mi Rainha e com a mesma ordem tornam para os seu gares.*» O corpo de D. Ignez é encoberto com uma tina que se corre, e todos os personagens tiram a ralidade da tragedia, inclusa no seu titulo:

> E n'estes vereis senhores,
> Que com forças superiores
> *Só o amor faz impossiveis.*

Quando a Arcadia portugueza se impôz tambe obra da restauração do nosso theatro, abalançou- tratar outra vez os amores de Ignez de Castro, re zindo-os ás trez unidades de Aristoteles; para Ma de Figueiredo ou para Quita, a estructura hespan encommodava-os; admiradores da tragedia francez

ça composta por Lamotte sobre este mesmo assumto, animava-os a começar por aí a grande obra.

Ao passo que a Comedia tendia para tratar os assumptos mythologicos, ou os factos da historia oriental, já dramatisada pelos librettistas, o Entremez atacava de frente os abusos que se introduziam na sociedade portugueza; d'essa immensa quantidade de peças de cordel podia-se tirar um quadro completo da nossa vida intima do seculo XVIII. Um dos escriptores que sustentou o espirito dos Entremezes na sua hilaridade agressiva, foi Leonardo José Pimenta e Antas; os seus Entremezes vem quasi sempre assignados com as iniciaes L. J. P. A. No Entremez *A ambição dos Tartufos iludida,* publicado em 1770, vem no fim o seguinte annuncio: «Vende-se em casa de Leonardo José Pimenta e Antas, mestre de escrever, morador na rua de Sam Bento, nas cazas dos padres do dito Santo.» Segundo as investigações de Innocencio, foi por muitos annos professor de Calligraphia no Collegio dos Nobres, crendo-se que se teria jubilado entre 1789 para 1790; ainda era vivo em 1794, como se deprehende de uma passagem da *Arte de Escripta,* de Antonio Jacintho de Araujo. Os seus entremezes, eminentemente nacionaes, denunciam um espirito afeiçoado ao velho viver portuguez, que se revolta com a introducção de usos que estão em desharmonia com o nosso caracter; o velho professor de Calligraphia tambem tomou parte contra os Peraltas, contra as cabelleiras e bigodes, contra o chá, contra as fivellas e o calção e meia, contra a promiscui-

dade dos tratamentos do Dom e Senhoria, contra os
seios, serenatas e minuetes, contra as partidas, e
quanto uma burguezia estupida adopta do cesari
que a corrompe e enerva. Um dos seus mais engr
dos Entremezes, e que hade ficar na historia do n
theatro como uma pagina gloriosa é o que se int
*A ambição dos Tartufos invadida;* em uma nota
nuscripta ao poema dos *Burros,* José Agostinho de
cedo exaltava esta peça, dando-lhe por titulo *Os
dres da Companhia;* os Jesuitas desde o seculo XV
ao reinado de Dom José trabalharam sempre para
tinguir o theatro portuguez; era bem que por seu
no o theatro cooperasse na obra da sua extincção, c
municando ao vulgo o espirito solipsista da Compan
Leonardo José Pimenta foi feliz na fórma que a
para este combate de ideias e de instituições; trato
dramatisar as anecdotas que corriam, contando-as
certa graça e novidade, e não deixando escapar os
ces em que a moralidade jesuitica se mostrava ma
nú, em que o grifo satanico saía debaixo da roup

Na impossibilidade de transcrever todo o Entre
exporemos o argumento. Remigio, homem sem pre
ceitos, tem uma sobrinha em sua companhia, cham
Eufrasia, e um criado chamado Rasquete; Remigio
um odio mortal aos Padres da Companhia e quer
gar-lhes um logro que os deixe desorientados; a so
nha teme que lhe succeda algum mal, e objecta:

EUFRAZIA: Jesuitas, senhor, não são visões;
E pessimo cardume de homens vivos,
Soberbos ambiciosos, vingativos!

REMIGIO: Pois não tem resistencia a sua astucia?
EUFR: Tem tão grande poder como a fiducia.
Mingaletes nas guerras e nas pazes,
Raposos simulados e sagazes:
Com capa de virtude, tem as prendas
De usurpar honras, vidas e fazendas.

Apesar d'isto, quer o tio levar a sua por diante, e manda o criado Rasquete, que é um espertalhão, para ir á portaria do Convento de Sam Roque chamar um padre da Companhia para o vir confessar. O criado responde-lhe que a essas horas os Padres de Sam Roque não sáem fóra, e abona-se com a seguinte anecdota passada com o Camões do Rocio, Caetano da Silva Souto Mayor, e que vem contada tambem no *Ensaio biographico critico* de Costa e Silva:

Padre da Companhia a estas horas
Só sáe se é chamado por Senhoras,
E d'aquellas bem ricas, que lhe rendem;
Mas confissão de pobre não entendem.
O Desembargador Thomé Pinheiro
Uma vez trancou dois no Limoeiro,
Que de noite encontrou quando rondava,
Por mais que um e outro Padre lhe clamava
Que vinham de ajudar a bem morrer
Uma Fidalga; e isto por saber
O Desembargador já de antemão
Que elles eram tão cheios de ambição,
Faltos de caridade e amor de Deos,
Que uma noite não quiz nenhum dos seus
Sahir a confessar perto uma pobre
Só por não ser senhora, rica e nobre,
Desculpando-se então estes astutos
Com a prohibição dos Estatutos.

O amo replica ainda ao criado, mas este confirma o espirito da Companhia com esta outra anecdota: Entrava o desembargador Thomé Pinheiro da Veiga no paço, quando ouviu dois Jesuitas estarem argumentando calorosamente com um alto personagem; versava a questão se a lua tinha ou não terra no seu centro. Pediram a opinião ao insigne reinícola; Thomé Pinheiro respondeu com a mais rigorosa logica:

> Ouçam, Padres, se querem que os instrua:
> Não tem terra o concavo da lua;
> Por quanto se a tivera, lá teria
> Uma quinta tambem a Companhia.
> *Atqui*, que tal quinta não encerra,
> *Ergo*, o centro da lua não tem terra.

Remigio diz ao criado que vá chamar o Roupeta, e logo que disser que é para confessar um Mineiro rico, elle virá com pressa e alegria. A sobrinha insiste novamente com os seus receios; passado pouco tempo entra Rasquete acompanhado com um Padre de Sam Roque e um Leigo de lanterna na mão. A confissão do fingido Mineiro, e as palavras unctuosas do Jesuita são de uma graça á maneira de Molière:

PADRE: . . . . . . Como passa
Da sua enfermidade, amado irmão?
REMIG: Começo agora a ter consolação;
Porque vêl-o me deu grande alegria,
PADRE: É bençâo de que gosa a Companhia.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Vossa mercê, que vida tem seguido?
REMIG: Fui Mineiro, meu padre.
PADRE: É bom partido.
Bastante cabedal terá juntado.

| | |
|---|---|
| IG: | Pelas Minas passei muito má vida. |
| RE: | No mundo ninguem passa sem ter lida. |
| IG: | Com que, meu Padre, quero confessar-me |
| | Com Vossa Reverencia, e informar-me |
| | Se poderei fazer meu testamento |
| | A bem da Companhia, como intento. |
| RE: | É de Deos evidente inspiração |
| | Essa exemplar e santa vocação. |
| | Póde deixar-nos tudo o que tiver |
| | Porque quem tem que dar póde se quer; |
| | E a Casa de Sam Roque é muito pobre. |
| QUETE: | Vejam lá a ambição com que se cobre: |
| | Com capa de pobreza sem buracos, |
| | Que é dos Padres a capa de velhacos. |
| RE: | Mas que estado é o seu? ainda é solteiro? |
| IG: | Fui casado no Rio de Janeiro, |
| | Agora estou viuvo; porém tenho |
| | Um filho, que ficou senhor de engenho; |
| | Não me escreve ha dois annos, e ando absorto... |
| RE: | Demos por tudo graças ao Senhor, |
| | Por que se é morto, mais tem que dispôr. |
| IG: | Mas se é vivo, não posso desherdal-o. |
| RE: | Tambem não é preciso mencional-o; |
| | Faça o seu testamento a nosso bem, |
| | Que o filho, se fôr vivo, sempre tem |
| | Livre acção de pedir a sua herança. |
| IG: | A vossas Reverencias tudo entrego. |
| RE: | Para salvar-se basta esse despego. |
| E: | Oh tiosinho, lembre-se de mim. |
| RE: | A senhora é parenta? |
| IG: | Senhor, sim. |
| | Orfã de pae e mãe; e cuido n'ella |
| | Por sobrinha, por pobre e por donzella. |
| E: | E tambem pelo ter sempre servido. |
| RE: | Deixe estar que hade ser tudo attendido: |
| | Se o Senhor lhe não der o seu estado, |
| | Á Companhia fica esse cuidado. |

Assim prosegue a confissão e a feitura do testato, em que o Jesuita mostra as maximas absorvena Monita Secreta. No meio do testamento o Jesui-

ta conhece o logro, é posto fóra esbaforido, e os v
nhos châmados para testemunhas ameaçam-o com ]
cadas:

> Abalem; que não tem cá que arranhar:
> Vejam que estes successos muitas vezes
> Tem o fim dos antigos entremezes.

A peça termina com um duetto cantado por Eu
sia e Rasquete:

> EUFR: Que linda tramoia!
> RASQ: Que forte esparrella!
> AMBROS: O Roupeta n'ella
> Caíu por seu mal!
> Quem logra Tartufos
> Faz maior façanha
> Do que na campanha
> O bom general.

Gloria a Leonardo José Pimenta, por ter desag
vado os pobres Autos condemnados pelos *Index* .
*purgatorios;* por ter atacado de frente os invasores
Pateos do seculo XVII, por ter correspondido a tod
soporiferas Tragicomedias em latim com o simples
verdadeiro entremez da *Ambição dos Tartufos.*

Pertence tambem ao obscuro professor de callig
phia, o entremez *As desordens dos Peraltas,* que
dou no pregão dos Cegos, pelo preço de um vinte
no outro seu entremez *Chocalho dos annos de D. 1
ma,* quando os convidados estão na sala, passa um
go apregoando na rua:

Ora o novo Entremez intitulado
*Desordens do Peralta mal criado*...
NTIM: Oh, chama aquelle cego que ali vem,
Quero tambem gastar o meu vintem.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Que papeis traz aí contra os Peraltas?
: Este é bom, que lhe dá bem pelas faltas.
Ora venha o vintem se quer comprar.
NT: Quero primeiro lêr se me agradar...
Essa ideia não deixa de ser fina;
Mas o cego não cáe na tollina.

O entremez *Chocalho dos annos de D. Lesma,* trata
m rapaz que introduz em casa do pae os costumes
eschola moderna; projecta um festejo de annos,
sua irmã, aluga fato, convida parceiros, dá chá,
musicos, e quando estava no maior enthusiasmo
partida, chega o pae, homem que segue os velhos
umes, e põe a todos fóra, deita abaixo o topete dos
os, e faz-lhes uma substanciosa pratica moral. Pela
*lição dos Tartufos* se vê que Leonardo José Pi-
nta abraçava as reformas de Marquez de Pombal;
ssim se explica o seu exagerado monarchismo, ex-
sso n'estes versos do entremez do *Chocalho:*

Pois filho, eu te perdo-o por agora:
Porém deves saber que as funcções de annos
Só devem dedicar-se aos soberanos;
Pois dos Reinos o bem n'elles se encerra
E para os cultos são Deoses na terra.

No entremez da *Assemblêa do Isque* combate-se a
mia das reuniões em familia com o fim de jogarem,

namorarem e dançarem, que se introduzira na m
tica e soturna sociedade portugueza. É este ta
um dos ridiculos que os Entremezes de cordel ma
zeram em relêvo; o arcade Garção tratou este m
assumpto na primorosa comedia *A Assemblêa ou
tida;* no prologo da *Historia do Theatro,* traduzi
francez por Araujo, para servir de introducção ao '
tro de Manoel de Figueiredo, tambem se cita out
media, intitulada *Assemblêa,* que Dom Pedro III g
va muito de vêr representar: «A *Assemblêa,* que f
presentada na presença de Vossa Magestade, em
um principio de vicios tão introduzido n'esta côrte
que nenhum dos espectadores o tomasse por si.» A
sificação de Leonardo José Pimenta é prosaica;
donou o octosyllabo nacional pelo verso heroico
sem vantagem, adoptando a rima franceza:

> Faço meu *verso branco,* e verso preto:
> Quasi sempre por mal endinheirado
> Sou prompto em discorrer de pé quebrado.

É frequente encontrarmos a cultura do theatro
tuguez sustentada por professores de grammatica
torica e calligraphia, como Nicolau Luiz, José P
pio, Leonardo José Pimenta, Manoel Rodrigues
e outros muitos. Esta tradição litteraria deriva-se a
de Gil Vicente; não é sem pasmo que o vemos c
em 1535 na *Grammatica* de Fernão de Oliveira,
auctoridade de philologo: «mas antre nos eu naõ
alghũa vogal aspirada senaõ he nestas interjeiçoẽs

*e aha* e nestoutras de riso *ha ha he*: ainda q̃ naõ me parece este bõ riso portugues postoq̃ o assi escreva Gil Viçente nos seus autos: etc.» (1)

A esta mesma eschola de Entremezes pertence Luiz Alvares de Azevedo, auctor das *Loucuras da moda;* e o engraçado José Daniel Rodrigues da Costa, auctor da *Desgraça de Basofia*, da *Arte de tourear*, do *Ridiculo mathematico*, do *Caes Sodré*, da *Anatomia curiosa*, da *Casa da Opera dos Bonecos*, da *Menina discreta*, e da *Esparrella da moda;* José Daniel forneceu entremezes para o Salitre e para o barbante dos cegos. Muitos d'estes entremezes eram forjados entre as risadas de bonachira e as anedoctas dos poetas que se ajuntavam com Bocage no *Agulheiro dos Sabios*, como elles chamavam a um retiro especial no botequim do Nicola. José Daniel abraçou as ideias republicanas e seguiu depois o partido absolutista de Dom Miguel; faltava-lhe a noção da dignidade humana, e por isso o theatro nada lucrou com o seu trabalho.

No meio do seu fanatismo, a rainha Dona Maria I, mandou que se fechassem todos os theatros; a vida do actor tornara a cair na infamia; no Theatro de Manoel de Figueiredo encontramos queixas amargas sobre este estado deploravel. No celebre entremez da *Castanheira*, o Taberneiro abona-se dizendo que em tempo serviu nos theatros:

(1) *Grammatica de linguagem portugueza*, por Fernaõ de Oliveira, cap. XIV, p. 32. Reproducção da edição de 1536, por Visconde de Azevedo e Tito de Noronha.

Bem que seja taverneiro
Sou um homem illuminado,
Porque tive alguns annos
Fui criado de *João Gomes*
N'esta prosa dos *cartazes*,
Muitas vezes o ajudei
Por ser dos mais capazes;
No tempo da *Zamparine*
Servi o breve dois mezes,
E mais de seis o *Calxine*
Pilhei musica sem conto. etc.

O Taberneiro referia-se ao tempo de João Gomes Varella, quando dirigia o Theatro de Bairro Alto em em 1765, e a Nicodemo Calcina, que em 1772 cantava no Theatro da Rua dos Condes no *Anello incantato* de Ferdinando Bertoni. Quando o Theatro portuguez tinha uma tradição e começava a aproveitar-se dos typos nacionaes, é que uma ordem de uma rainha demente veiu impossibilitar o seu desenvolvimento.

Dona Maria I prohibira a entrada de mulheres em scena; d'este modo tornou-se impossivel o tornar a apparecer uma Cecilia Rosa, ou uma Luiza Todi de Aguiar; o reinado d'esta mulher demente foi uma reacção constante contra todas as reformas de Pombal. Só assim se explica tambem a grande perseguição que soffreu o theatro. Os Entremezes populares protestaram sempre.

Em uma informação do Intendente Manique á Rainha D. Maria I, ácerca de um requerimento de Paulino José da Silva, emprezario do Theatro da Rua dos Condes, achamos estes curiosos factos: «Senhora: Pa-

lino José da Silva, emprezario, e Henrique da Silva Quintana, dono do Theatro da Rua dos Condes, pretendem que V. M. lhes conceda faculdade para poderem expôr ao publico algumas peças comicas e tragicas representadas por homens só, allegando para este fim os quantiosos gastos que tem feito com o referido Theatro, do qual estão pagando a decima a V. M. e allegando egualmente que os gloriosos descendentes de V. M. o Snr. Dom João v, e o Snr. Dom José I, frequentavam e assistiam muitas vezes áquellas representações, approvando com sua presença aquelle acto, que em nada se oppõe ao bons costumes. — Passei a examinar o conteúdo da dita exposição, e achei verdade que o emprezario supplicante, na intelligencia de que bastava a licença do Senado da Camara, gastou n'aquelle theatro um conto e duzentos mil reis, pouco mais ou menos, cuja somma perde, se não alcança a permissão que sollicita; e o mesmo o supplicante dono que é um negociante de mui limitados cabedaes. — Emquanto á representação, é certo que os Santos Padres dos primeiros seculos da Egreja prohibem aos catholicos a assistencia aos theatros, excommungando e anathematisando aquelles que esquecidos das admoestações, se apresentavam nos espectaculos; porém este rigor, então mui fundado, já não tem hoje logar. Os Gregos n'aquelle tempo, eram summamente obscenos. Não eram mais que umas satyras mordazes representadas com gesticulações tão desenvoltas e libidinosas, que em logar de excitarem o amor da virtude, faziam pelo con-

trario o vicio mais appetitoso. Clamavam os Sa
Padres, e com justa rasão, porque taes especta
não só eram contrarios aos dogmas da fé catholica
não até ás leis da rasão e da natureza. Foram-se
dificando estas reprehensões, e foram diminuind
mesmo tempo as queixas dos Santos Padres, e
vêmos que emmudecidas de todo as declamações
se faziam, desde que se vê a modestia e a dec
com que se adorna o theatro pelo que toca ao sce
e vestuario, desde que os dramas não tem outr
mais do que escarnecer o vicio, inculcando nos an
com suavidade e alegria o amor da virtude, desde
se vêem n'ellas pintadas com as côres mais ridicu
ambição, a avareza, a priguiça, a gula, e toda
maldades, é louvada e engrandecida a misericord
humanidade e o amor do proximo, e tudo o que
põe um varão perfeito: desde que finalmente se h
nhecido que o theatro é a eschola da moral repr
dendo o vicio. — Os politicos mais celebres da Eu
chegam a considerar até precisa e necessaria nas c
essa diversão, para entreter agradavelmente aqu
individuos, que carecendo d'ella, empregariam o
po de sua ociosidade em commetter grandes crime
prejuiso da tranquillidade publica, e com despre
santa e respeitavel religião catholica. Sirvam de e
plo a côrte de Madrid que tem actualmente dois
tros, a de Pariz que tem trez, a de Veneza, se
de Parma, dois, e até o emporio do mundo, a ca
de toda a egreja, a respeitavel Roma, tem cin

: o Summo Sacerdote ao conceder a permissão
theatros não o faz como Principe e cabeça da
enão como potentado secular, é certo que não
;aria se se encontrasse com a authoridade dos
'adres ou destruisse assim os bons costumes.
proprias religiões aonde os homens estão todos
is ao serviço de Deus poderoso omnipotente,
itte para divertimento em tempo que chamam
l, que representem algumas peças eruditas,
visando os espectadores, lhes ensinem a bôa
?or todos estes motivos nos parecem os suppli-
ignos da graça que pretendem, principalmente
; representações executadas por homens, pelo
póde haver receio de que aconteçam aquelles
)s que são inevitaveis quando se reunem mui-
)as de ambos os sexos. E para evitar qualquer
ue se queira introduzir, será preciso que sob
r pretexto que se alegue, não se consinta mu-
ıma dentro das portas do theatro da represen-
ıstidores, camarins de scenario e vestuarios, e
palcos não hajam cortinas nem se consintam
; meretrizes que vão servir de escôlho á virtu-
e as peças comicas e as demais da representa-
n primeiro vistas e examinadas no tribunal da
ɪnsoria, para serem julgadas no que toca á re-
aos bons costumes. Com estas precauções que
cutar com toda a exactidão por serem os thea-
sua economia um dos objectos da Policia, me
os supplicantes dignos da graça que preten-

dem. V. M. não obstante, mandará o que fôr servida.
— Lisboa, 15 de Dezembro de 1780. — Diogo Ignacio de Pina Manique.» (1)

O chefe da Policia, imitador do systema preventivo do despotismo francez, tinha tambem certa predilecção pelo theatro; foi elle o que mais contribuiu para facilitar a realisação do theatro de Sam Carlos. É triste vêr os argumentos de que se serve para alcançar um pouco de tolerancia de um governo fanatico. De todos, o argumento que mais punge, é vêl-o recorrer ás peças de cordel que moralisavam o publico e que satyrisavam os costumes novos e estrangeirados. Depois de se libertar das garras dos Jesuitas, o theatro caía nas perplexidades timoratas de um governo despotico, que procurava abafar todas as manifestações da consciencia.

(1) Documento publicado pela primeira vez no livro *La Literatura portugueza en el siglo XIX*, de Romero Ortiz, p. 181, not. 3.

# LIVRO VI

## RESTAURAÇÃO DO THEATRO PELA ARCADIA

A grande voga das tragedias francezas em Portugal no seculo XVIII, explica-se pelo absoluto despotismo do nosso governo, e pela ausencia completa das ideias da Revolução. Em primeiro logar não se ligava importancia moral á grande classe chamada o povo; não tinha vida politica. Como se lhe havia de admittir sentimento e paixão, que são o elemento do drama moderno? A tragedia raciniana estava em completo accordo com os nossos costumes; os personagens eram reis, e os nobres, ou aulicos, confidentes que entretinham o dialogo, e faziam quasi sempre de ouvintes. D'aqui veiu uma falta de animação e uma monotonia incuravel. A este proposito, diz perfeitamente Charles Remusat: «A Tragedia acabou por se assimilar aos governos acanhados, em que o povo é excluido. N'estes,

as paixões dos nobres, só encontram complacentes e servidores; nunca uma palavra involuntaria, nunca um movimento descuidado os chama á verdade; só encontram sentimentos de convenção; não ouvem senão respostas officiaes, e para elles a sociedade está representada por meio de confidentes. Tal é o defeito da Tragedia franceza; em nada diminue o genio dos poetas. As fórmas contrafeitas e a etiqueta que opprimem o theatro francez, não foram livremente escolhidas por elles; se se tem de accusar alguem, virem-se contra Richelieu em vez de Corneille, contra Luiz XIV em vez de Racine. A tragedia franceza é contemporanea do estabelecimento de todas as solemnidades do poder absoluto. Como não supportaria ella o jugo? Como seria ella só verdadeiramente publica, se nada o era então n'esse tempo? Poderia o povo figurar sobre a scena, quando tão raramente se lembravam da sua existencia? Os poetas não tinham mais que imaginar, senão acções em que os grandes podessem tomar parte nos estrondosos successos. Deve-se-lhe increpar este erro, quando os proprios historiadores o não evitaram? Uma unica cousa foi omittida nos trez quartos da historia de França, a nação. A nossa Tragedia foi como a nossa historia, e a nossa historia, como o nosso governo, como a nossa sociedade. Com certeza, a Revolução veiu muito a tempo; sem ella, acabava-se por esquecer que houvesse em França outra sociedade a não ser a gente fina.» (1) Estas palavras explicam a pre-

(1) *Passé et Present*, p. 213, t. I.

dilecção do theatro portuguez no seculo XVIII pelas tragedias traduzidas do francez. Um escriptor comico, Antonio José, fôra queimado vivo sem se saber porque. Era um exemplo perigoso; a escolha de uma traducção era menos arriscada entre os abysmos da censura religiosa e das desconfianças policiaes. Não foram sómente as tragedias do seculo de Luiz XIV que se traduziram e imitaram; inaugurou-se tambem a Bastilha no fórte da Junqueira, introduziu-se a Policia contra as ideias da Revolução. O pouco original que se escreveu para o theatro era sem liberdade, pela pauta raciniana; desconhecia-se absolutamente Shakespeare, e mais ainda a consciencia da dignidade humana. A Arcadia trabalhou para a renascença do theatro, mas, corporação hybrida, não vendo a perfeição fóra dos modêlos latinos, fortaleceu a pressão moral do absolutismo politico com o absolutismo de Aristoteles e Quintiliano. Demais o genio catholico d'este povo levou-o sempre a considerar o theatro como escandaloso e pro-

## CAPITULO I

# A Litteratura dramatica na Arcadia Lusitana

O absolutismo anachronico de Pombal, e o dogmatismo au ritario da Arcadia de Lisboa. — Identidade entre a litter ra e a politica do seculo XVIII. — Os Discursos de Garçã Arcadia sobre as doutrinas dramaticas. — Preferencia da imitação dos tragicos francezes. — A originalidade do the inglez foi causa da sua condemnação entre nós. — Doutr da *Gazeta Litteraria* do Porto em 1761. — Tentativas da cadia para a restauração do theatro: Manoel de Figueir — Collaboração de Domingos dos Reis Quita e de Piedeg na tragedia de *Megara*. — Estado dos actores no meado d culo XVIII. — Causas de desapparecimento da Arcadia.

Á medida que o Marquez de Pombal executava uma impassibilidade curul a restauração ou reforma litica de Portugal, encontramos na litteratura do se XVIII um movimento analogo, em que transparec mesmo espirito. Pombal procurava reduzir a real ao typo dos imperadores byzantinos; a litteratura curava circumscrever a sua espontaneidade aos cano dos rhetoricos da decadencia. O marquez de Pom era uma grande vontade obrando sob a impressão preconceitos seculares; tendo vivido alguns annos Inglaterra, aí começou a comprehender a fórma do *gouvernement,* produzida pela alliança do genio sa nio e normando; a constituição ingleza revelou-lh existencia da liberdade politica, e a leitura dos En clopedistas e dos primeiros escriptos economicos ape lhe souberam incutir que a administração do estado

na sciencia. O modo como elle realisou estas novas
ias deixa em evidencia uma grande vontade dirigida
r uma mediana intelligencia. Pensando garantir a
erdade civil, proclama a lei da Boa Rasão, sacudin-
dos nossos tribunaes a influencia dos codigos roma-
, e ao mesmo tempo abafa a revolução popular do
to que se alevantara contra a Companhia dos vinhos;
rendo copiar a independencia politica da Inglater-
fundamentando a auctoridade no conhecimento ra-
nal das necessidades sociaes e no equilibrio das di-
sas classes do estado, reduz a aristocracia portugue-
a uma hierarchia nulla e sem preponderancia, des-
ndo a influencia theocratica que nos dominára até
eu tempo. Reconcentrado assim o poder nas mãos
monarcha, facil lhe era servir-se d'esse nome como
ncella. Foi o que aconteceu. Para que a ideia da
eza não caísse no vacuo, para que não ficasse uma
tracção sem prestigio, Pombal transformou D. José
um imperador byzantino; tornou-o cesarista, mos-
t-o a todas as classes vivo e apaixonado pelos diver-
entos musicaes, pelas festas publicas, pelas estatuas
bras de arte. A prova de que tudo era phantastico,
t no que succedeu depois da sua morte; as suas re-
nas não eram organicas, ficaram pela força da iner-
, mas não produziram mais do que um resultado
sageiro. Houve algum dinheiro no erario, a nação
e preponderancia politica, mas o povo não experi-
ntou a minima alteração no seu modo de vida, no
caracter. A aristocracia portugueza, imitando as

modas da côrte de Luiz XIV, acceitou a nova cc
do parasitismo aulico, sem reagir.

A este movimento na ordem politica, corre
egual corrente na transformação litteraria; proc
se o dogmatismo na arte, declamou-se contra a l
de dos Seiscentistas, e á maneira das Compan
Pombal, erigiu-se uma associação para curar do
volvimento da eloquencia e da poesia portugueza
be esta missão á Arcadia portugueza, fundada
mens revestidos de auctoridade official, que grav
e recebiam inspirações de Pombal. A Arcadia
com a mira no exemplo da Academia franceza;
culo XVIII, com a apparecimento do theatro chin
derot, Mercier e Sedaine tentaram fazer uma gra
forma na arte dramatica, mas os novos principios
abafados por ordem da Academia com a influen
tragedias de Racine e de Voltaire. A Arcadia
gueza serviu-se dos mesmos meios; as comedias
del, creação revolucionaria formada pelo mixto
havia de melhor no theatro hespanhol, italiano e
foram condemnadas como indignas do theatro,
lharam-se com regras de todas as Poeticas desd
toteles até Dacier, foram banidas com o curso 1
das tragedias francezas. Uma das principaes en
da Arcadia era conseguir a restauração do theat
tuguez. Veremos os principios que abraçou, v
os homens que a realisaram, e facilmente se con
o que conseguiu. Cabem aqui estas importante
vras de Herculano: «A Arcadia e a influencia q

o teve nas letras foi uma nova reação litteraria,
ıtismo em que se restauraram as doutrinas ro-
osto que reflexas já de Italia e de França, foi
is intollerante e absoluto que na epoca do Re-
to. O Seiscentismo acabou ás mãos dos Arca-
restabeleciam o predominio da arte antiga e
n o pensar e o estylo dos poetas do tempo
João III e de Dom Sebastião, ao passo que o
de Pombal procurava restaurar a esquecida
la Monarchia com a austeridade dos seus prin-
ministrativos e com a acção vigorosa do seu
le ferro.—A Monarchia do Marquez de Pom-
ıachronica em politica: a restauração da arte
ra anachronica em litteratura. Ambas deviam
ımente passar, e passar rapidas. Assim acon-
fórmula politica nunca fôra tão absolutamente
:a; a fórmula litteraria nunca fôra tão mesqui-
romana. Nunca o motu-proprio fôra tão ca-
:ação de todas as leis: nunca os nomes e exem-
Aristoteles e de Quintiliano, de Horacio e de
substituiram tão completamente o raciocinio
. Mas o Marquez de Pombal começava por
om a aristocracia e com a theocracia, e a Ar-
ı o Seiscentismo.» (1)
neira reunião da Arcadia portugueza foi a 19
de 1757; estavam ainda em ruinas todos os
rrasados dois annos antes pelo terremoto; os

*:morias do Conservatorio*, pag. 29.

arcades quizeram começar pela restauração do theatro, e Manoel de Figueiredo, conhecido pelo nome poetico de Lycidas Cynthio, leu a sua primeira tragedia *Edypo* na sala da sessões chamada monte Menalo; um dos censores das obras apresentadas, chamado Sincero Jerabricense ou José Xavier de Valladares e Sousa, escreveu a censura official, e d'aí por diante continuaram os trabalhos contrafeitos e sem alcance, como se conhece pelos prologos de Figueiredo. Na primeira sessão mensal, celebrada logo a 26 de Agosto de 1757, Pedro Antonio Correia Garção, proposto para socio por Diniz, leu uma *Dissertação sobre o caracter da Tragedia, propondo ser inalteravel regra d'ella não se dever ensanguentar o Theatro, e no desempenho de cujo drama devem reinar o terror e a compaixão.* Não contente com seguir Aristoteles, Garção submette-se aos escholiastes que tornaram intolerante a doutrina do stagyrita; cita Demetrio Phalereo, e Neoptolomeu de Paros, e a epistola *Aos Pisões.* Dacier e Le Bossu supprem o criterio da verdade natural. Para fundamentar a regra de que se não deve ensanguentar o theatro, antes de a comprovar com exemplos da antiguidade, Garção invoca primeiro os tragicos francezes: «Os Francezes a receberam, a adoptaram, e a defendem com a prática e com a doutrina. Nós temos a gloria de que a nossa *Castro* seja um exemplo de que não ignoramos e de que a seguimos.» E mais adiante: «O maior tragico de França, Monsieur Corneille, no exame do seu *Horacio,* diz: Se he uma regra não ensanguentar o thea-

ertamente do tempo de Aristoteles...» Pro-
tes principios estheticos, circumcriptos ao
os academicos francezes, seguia-se como
a inevitavel a condemnação do riquissimo e
atro inglez. N'esta mesma sessão disse o
ão: «Os Inglezes, nação em quem mais se
genios dos Republicanos antigos, e que no
io fazem uma grande figura, os Inglezes,
os que menos respeitaram esta lei, infrin-
eradas vezes, de que é triste testemunha o
e de que talvez os fez gostar aquelle odio
crificam á sua pretendida liberdade uma
a.» Garção quer que a tragedia se funde
não podendo fazer-se comprehender, exem-
a a Paixão do Christo. Na terceira sessão
Arcadia, celebrada a 30 de Septembro de
arção a segunda parte d'este seu trabalho
*mo caracter da Tragedia, e utilidades re-*
*sua perfeita composição.* N'este escripto
theatro anterior ao terremoto, o unico que
ntava certa feição nacional: «tinha o mau
do o peor systema: Dragões, magicos, na-
os, batalhas, naufragios, carceres, patibu-
s e espectros, eram os milagres do Thea-
pouco que uma côrte polida fazia as suas
milhantes espectaculos. E Metastasio, não
ins d'estes defeitos, teria se quizesse, uma
apitolio.» Garção defende o Theatro con-
o catholico que em Portugal exigia que os

prégadores o supprissem. Na *Dissertação sobre* ‹
*tação da antiguidade,* recitada por Garção, subs
do Diniz, no dia 7 de Novembro de 1757, aí fc
a reacção classica: «Os Gregos e os Latinos, q
e noite não devemos largar das mãos estes sol
originaes, são a unica fonte de que manam boas
*boas Tragedias,* e boas Epopeas. — Entre nós,
que acabaram os bons dias da Poesia portugueza
cos foram os que penetraram semelhante myste
que são miseraveis testemunhas as Obras dos *S*
*tistas.* Guardava o céo para a Arcadia a honra e
dade de erguer esta bandeira...» Na Oração re
pelo mesmo arcade, na sessão de 30 de Junho de
fala contra a mania de disputar sobre a Trag
condemna o theatro do seculo XVII, imitado de I
nha, em que se confundia o comico e o tragico:
esta exquisita doutrina se resolveram poetas dr
cos a misturar o Sôcco com o Cothurno: foi o be
Tragicomedia...»

Em outra Oração o poeta Corydon sustenta
não póde escrever uma bôa comedia sem lêr Pla
Terencio; lembram-lhe todos os modellos, menos
lidade da vida: «Se, por exemplo, me encarrega
compor uma Comedia sem ler Aristophanes, Pl
Terencio, sem examinar no que consiste o verd
ridiculo, poría no Theatro Jesson desembarcan
Colcos com os valorosos Argonautas, namorado
dea, roubar o Velocino; e depois de atravessar
res nunca de antes navegados; depois de ter qu

) todos os encantos, de vencer Dragões, e conse-
' tão precioso triumpho, entregar a um simples La-
um Thesouro tão inextimavel, só para que o Bu-
)udesse dizer um ridiculo equivoco; (1) não cuida-
|ue o Protogonista fosse um zeloso ou um avaren-
; isto guardaria para uma Tragedia; seria um Rei
Capitão; os amores ainda que fossem attribuidos a
'elho ou a um Catão, seriam o sal attico das minhas
ıs; arderia Troya; appareceriam exercitos, ainda
os cavallos deitassem por terra os bastidores; e se
sse introduzir no Theatro o apparato de uma Trin-
'a, que lançasse bombas e disparasse Artilheria, en-
;anharia uma nova fama, a que não aspirou Sopho-
nem Euripedes. Eis aqui a ruina que eu temia,
do temia que acabasse a Arcadia.» Em outras pas-
as dos seus versos, Garção proclamava o estudo
Autos de Gil Vicente, das comedias de Sá de Mi-
a e de Ferreira; foi talvez por sua influencia que
ade Manoel de Figueiredo reduziu a comedia an-
do *Cioso* ás condições da scena moderna. A tenta-
le reacção classica da Arcadia era em parte coadju-
, pela fidalguia de Lisboa que emprehendera a re-
rucção do Theatro do Bairro Alto. Garção apos-
'a a imitação classica, mas ninguem como elle,
)rehendeu na Arcadia a arte antiga. A cantata de
), que intercalou na sua formosa comedia *A Assem-*

1) Refere-se aos *Encantos de Medea*, de Antonio José. supra p. 77.

*blea ou Partida,* é a prova; é o melhor trecho p
que a Arcadia produziu. Não se admira ali a per
da fórma, tanto como a comprehensão do genio
revelada no pathetico, religioso, sombrio, incommı
tivo á paixão, mas inspirando terror; é um quad
que as partes, cada situação, cada gradação nã
siste fóra da unidade completa que as domina. 
grega era assim. A Cantata de *Dido* apresenta u
tudo perfeito sobre a acção, uma certa serenida
narral-a; o sentimento religioso pagão não é ali
vencional como os Olympos fabricados pela Arc
torna-se a luz do quadro. Por aqui se vê que 
grega era para Garção mais do que um recurso p
*machina do maravilhoso.* Esta cantata na comed
*Assemblea,* vinha banir os *minuetes* e *arias* itali
que por seu turno baniram as *modinhas* brazil
Garção não pôde desenvolver tão bellas faculdad
despotismo de Pombal, começou a molestar-se 
Arcadia, e o poeta foi uma das suas cruentas vict
morrendo sem crime no Limoeiro. (1) Perseguido
bem pela mais atra pobreza, ainda assim pode 
ver duas tragedias, *Sophonisba,* e *Regulo,* que in
mente ficaram ineditas, e talvez que agora estejam
didas.

Ao passo que a Arcadia se determinava servil
te pelo Theatro francez, encontramos na *Gazeta L*

(1) Mais desenvolvido em a nossa *Historia da Arcadia*
*dita.*

*ria do Porto*, redigida sob o despotismo proteccio-sta de D. Francisco de Almada, a propagação das esmas doutrinas, e ao mesmo tempo a condemnação o Theatro inglez.

O Padre Lima na *Gazeta Litteraria*, publicada em 761, falando de uma obra ingleza sobre o theatro, ter-nina: «Não podemos deixar de observar, que con-ordamos inteiramente com este Author na preferencia ue dá ao Theatro francez, no que pertence aos costu-mes, e julgamos que a censura, que faz ao Theatro in-glez, é justa e bem fundada. — Esta preferencia é co-hecida por todos aquelles inglezes de bom gosto, que iscorrem, que o patriotismo não se estende a querer rrogar á nação ingleza a gloria que todos os criticos e omens de juizo tem concedido á França; mas esta pre-erencia não se deve limitar unicamente aos costumes. ual será o insensivel que não sinta, e ao mesmo tempo o admire o sublime de Corneille, o terno e pathetico e Racine, o terrivel de Crebillon, etc. que não só inspi-m o terror e a piedade, que são os fins da Tragedia, s ao mesmo tempo aquella elevação e nobreza de sen-mentos de que os espectadores se acham apoderados, presentando-se qualquer Tragedia d'estes grandes oetas? Qualquer Comedia, ou ainda qualquer farça ou tra qualquer representação jocoseria dos modernos co-icos, conservam entre o sal das galanterias uma de-ncia e ainda civilidade, que póde servir de eschola á ocidade franceza e á de toda a Europa.» (1)

(1) *Gazeta Litteraria*, vol. I, n.º 2, p. 33. (1761.)

O unico escriptor da Arcadia que entrou com coragem na obra da restauração do Theatro port foi o arcade Manoel de Figueiredo; os prologos das as suas comedias trazem excellentes reflexõ bre a arte dramatica. Para elle nem só o theatro cez merece sympathia; quer typos, caracteres tumes originaes, conduzindo tudo isto para de trar uma these fundamental. Manoel de Figueired sejava mal, e foi essa circumstancia pequenin anullou em parte o seu assombroso trabalho. Co thoridade competente fala Garrett no prologo d *Catão,* acerca d'este dramaturgo: «Um homem se lento, mas de grande tino, juizo e erudição... o h do Manoel de Figueiredo, de cujo volumoso th poucos sabem até que existe: lêl-o, isso é para e plares paciencias. Pois ganha muito quem o fize ha ali ouro de Ennio com que fazer muitos Virgi O esquecimento que pezava sobre o immenso tra d'este homem, ainda em 1839, mostra que pouca o nhuma influencia exerceu na empreza da restau do Theatro.

Muitos outros poetas da Arcadia tentaram a C dia, como Diniz com o *Falso Heroismo,* ou a Trag como Domingos dos Reis Quita, Miguel Tiberio I gache, e Francisco José Freire, já com traducçõ composições originaes; este ultimo, como se vê um estudo do sr. Rivara, traduziu quatorze t dias, dos melhores authores gregos, latinos, italia francezes, que se guardam ineditas na Bibliothe

ra. A parte mais curiosa do seu trabalho é a que a sobre as questões da arte dramatica.

Domingos dos Reis Quita e seu amigo Miguel Tiio Piedegache, trabalharam juntos na reforma do atro encetada pela Arcadia. Na advertencia da tralia *Megara,* se lê esta noticia dada por Piedegache: lo anno de 1761, compozemos a tragedia de *Megara,* senhor Domingos dos Reis Quita e eu; e no anno seiinte começamos a imprimil-a. Declarando-se a guer, e marchando eu para a campanha com o meu regiento, suspendeu-se a impressão, que em 1764 tornou renovar-se. Novo incidente, ficámos desgostosos: etc.» 'este livro vem uma *Dissertação sobre a Tragedia,* scripta por Piedegache, que começa: «Apparece emm pela primeira vez na lingua portugueza uma Tragedia ajustada com as regras que praticaram os meses da scena, os Eschylos, os Euripedes, e os Sopholes, e seguindo religiosamente os seus vestigios que os prescreveu Aristoteles.» Esta gloria cabe legitimamente a Manoel de Figueiredo que primeiro leu na Aradia o *Edipo.*

Na traducção da *Athalia* de Racine, publicada em 1769 por Francisco José Freire, mais conhecido pelo nome arcadico de Candido Luzitano, tambem vem uma Dissertação sobre a presente Tragedia «para insrucção d'aquelles, que não sabem as leis de Thearo....» Diz Candido Luzitano: «Publicamos esta Disertação, cujos fundamentos nos ministram as indisensaveis leis da Poesia Tragica; e como d'ella entre

nós não é vulgar a instrucção, parece-nos que fa
beneficio a alguns com este discurso, *extrahido*
*versos authores francezes.»* Candido Luzitano n
nhece outros modelos senão os tragicos de Luiz
«Estes dois affectos do terror e da compaixão sã
proprios do auditorio, causados pela Pessoa fa
Tragedia. A isto é que os Francezes chamam e
temente *unidade de interesse,* isto é, que quanto
zer ou no dispor ou no começar ou no prosegu
terminar da acção, se faça de maneira, que se
ressem os animos dos ouvintes por um só, e nã
muitos actores. De outro modo augmentando-
objectos de compaixão e de terror, virão a distı
esses affectos, e a impedirem-se uns a outros, de
que pela multiplicidade virão a perder a força. —
duas unidades de acção e de interesse são essenci
intrinsecas á Tragedia; porem as *unidades de*
e de *logar* são umas certas medidas extrinsecas
necessarias, porque uma acção ordinariamente
em um *logar* e em um *tempo.* Comtudo n'estas
rias não se ha de tomar o *tempo* como medida d
acto momentaneo, nem o *logar* como immutavel
das as suas partes... O desejo da novidade quer
tudo, que haja alguma alteração na *unidade de l*
a arte está em saber conciliar a variedade do
com a unidade d'elle.» Em outro sitio accusa C
do Luzitano a sua prisão á poetica franceza:
combinações dos caracteres e paixões resulta a
grande contenda de affectos nos ouvintes, *a q*

*ancezes chamam Situação;* porque fica o animo como uado n'aquelle ponto de vista, que mais o pertur-..» No meio d'este servilismo á auctoridade, Candi-› Luzitano adopta para a tragedia o verso solto en-›casyllabo «porque são muitos os exemplos em que ıe fundei, e o nosso insigne Ferreira na sua *Castro* é ›ara mim de maior excepção.» Manoel de Figueiredo ›bona-se com o voto de Candido Luzitano. Pela sua par-›e Piedegache regeitava a auctoridade da *Castro* de Ferreira: «porque não nos accomodamos a admittir na serie das verdadeiras Tragedias formadas sobre os modellos ›u originaes dos referidos tragicos, a *D. Ignez de Castro,* le Antonio Ferreira, por não haver n'este drama interesse, caracteres, costumes, nem dicção; etc.» A influencia que os restauradores queriam exercer com a radição do theatro nacional conhece-se por este protesto de Piedegache, pela nova elaboração que Manoel de Figueiredo deu á comedia do *Cioso* de Antonio Ferreira, e por uma nova edição da *Castro,* falsamente attribuida a 1590, quando os caracteres e feição typographica são de 1764 a 1770.

Contra todas estas causas que embaraçavam o comprehender o modo de levantar o theatro nacional, accresce a eterna lucta que se deu na Arcadia por causa dos *Archaismos* e *Neologismos;* Candido Luzitano tambem se defende d'estes, dando «rasão de algumas vozes que usamos, as quaes talvez que escandalizem os melindrosos ouvidos d'aquelles a quem costumo chamar *Puritanos da lingua.»* Na restauração do Theatro moderno,

a Allemanha foi buscar a nova seiva de vida á In
terra e á Hespanha, a Arcadia despresou esta fonte.
Piedegache: «Outros espectaculos, por igualmente
baros, pavorosos e hediondos, se fazem inadmissi
no Theatro. Taes são os objectos que muito de ord
rio nos ministra a Tragedia ingleza, já enchend
Theatro de cadaveres, já fazendo comparecer na
na patibulos, aspas, rodas, e os outros instrume
da mais cruel e horrenda carnificina.»

Os trabalhos theoricos da Arcadia não basta
para restaurarem o theatro; convictos na infallibil
de da sua erudição, os arcades attribuiram a falta de
der insuflar vida a esse cadaver, á insufficiencia
Actores. Eis o que dez annos antes de Pombal,
1771, levantar aos actores o estigma de *infamia,* es
veu o erudito Piedegache: «As Companhias dos Co
diantes são pouco numerosas, e assim os mesmos a
res na precisão de representar promiscuamente a Co
dia ou a Tragedia, ao mesmo tempo que passa q
por axioma ser impossivel dar-se um representante
faça distinctamente o papel de Tragico e de Comico
nossos representantes, *como acabamos de dizer,* pelo
pequeno numero, tão depressa passam do cothurno p
o sócco, e contrahirão por este modo um gosto mixto
representação, que os impossibilita para poderem sa
se bem de um e outro ministerio. Demais, não conh
mos no nosso Theatro senão dois Actores mais suppo
veis, um para representar de Soberano, outro de Pae
do o resto da companhia é insoffrivel. Um, que cl

mente, tem uma voz asperrima, e articulada
ı um mesmo tom, sem conhecer diversas modu-
e por exemplo devem fazer transição de uma
nternecida para outra furiosa, de uma de de-
ra outra de temor. Falta-lhe a decencia, fal-
gestos, em uma palavra, quasi inteiramente
conhecimento do Theatro. Bater com os pés é
da sua colera, correr como um louco é o indicio
esperação. Os seus braços não parecem perten-
e corpo, tão pouca correlação se acha entre o
ento, com os discursos que acaba de proferir a
.. Outro Actor aggrava o desar da sua peque-
a com uma voz rouca e desengraçada, com
affectado, com umas impaciencias fóra de tem-
m ar commum, com pouca ou nenhuma intel-
) que está representando, com uma pronuncia
ı e defeituosa. Rasga os seus vestidos para
apaixonado, e é tão excessivo na sua decla-
.e degenera em extravagancia. Se estes são
leraveis, bem se vê que os mais não merecem
enção delles.» (1) Este quadro triste foi es-
)is de 1761 a 1768; d'aqui em diante os acto-
uezes foram degenerando até se appresenta-
:hos em scena. A culpa estava nas leis, e no
› catholico que procurava extinguir o thea-
enos estes pobres actores serviram para des-
npotencia da Arcadia, e deixal-a na illusão

*ara*, tragedia, Dissertação etc., p. LXXXV.

de poder com discursos e obras pautadas restaurar mais nacional de todas as fórmas da arte.

Com a morte de Dom José, acabou a administraçã energica de Pombal; suspendeu-se a corrente galva nica que mobilisava o cadaver. A Arcadia teve a mes ma sorte; o snr. Herculano define perfeitamente a su extincção: «A Arcadia derrubara a poesia Seiscenti ta; comprira a sua missão. Depois dogmatisou e mo reu. Foi de inanição. Esta sociedade tão activa, tã belligerante, tão ruidosa nos seus começos, expirou, nem sequer o mundo litterario deu tino d'isso. Era qu a Arcadia nunca propriamente vivera, porque nunc appresentara uma ideia progressiva.» (1) A Arcadi Lusitana durou desenove annos; consummiu o tempo en polemicas estereis; ao celebrar o seu primeiro anniver sario, escreveu Manoel de Figueiredo esta nota a uma Satyra, que bem revela a sua existencia rhachitica «No dia da abertura da Academia, no segundo anno estando os Arcades em má intelligencia, por lhes nã darem toda a attenção quando liam os seus papeis.» (2) E em outra nota accrescenta: «Todos assentaram que a Academia duraria quatro dias quando muito.» A maior parte dos seus membros foram perseguidos po Pombal, como Garção, Claudio Manoel da Costa, Thomaz Antonio Gonzaga; outros morreram, e en 1776, já a Arcadia não existia. A restauração do thea tro ficou insoluvel.

(1) *Mem. do Conservat.* p. 29.
(2) *Obras posthumas*, P. I, p. 83.

## CAPITULO II

# Manoel de Figueiredo (Lycidas Cynthio)

ıter d'este restaurador erudito do Theatro portuguez.—do como o considerava Garrett. — Vida intima de Manoel Figueiredo. — Demora-se sete annos em Hespanha. — onvidado para a Arcadia pelo seu amigo Garção. — Duas cas litterarias da sua vida: De 1756 a 1764, e de 1768 a 7. — Tragedias e Comedias que escreveu no primeiro pe-o da sua actividade dramatica. — Seu conhecimento das ras italianas. — Estado do Theatro portuguez depois do remoto. — Exemplo sublime da amisade de seu irmão Fran-ɔ Coelho de Figueiredo, que salvou todas as suas obras. ι segunda epoca litteraria.—Influencia exercida sobre o ıo de Figueiredo, pelo Bispo Cenaculo, por Pedro José da seca, por Candido Luzitano, José Basilio da Gama e Cae-ı Martinelli.—Catalogo das suas tragedias e comedias com latas da composição ou representação. — Heroicidade de irmão Francisco. — Analyse da Tragedia *Inez*, e da Co-ia *Poeta em Annos de Prosa*. — Conclusão.

e todos os poetas que escreveram para o theatro ;uez, Manoel de Figueiredo foi o que teve verda-nente a consciencia da sua missão; uma unica lhe occupou a vida—o problema da creação do ro nacional. Poz ao serviço d'esta empreza gi-uma bella intelligencia, uma moralidade impi-na, um conhecimento das obras primas de todas eraturas, o espirito de observação desenvolvido ıgas viagens, mas teve a infelicidade de escrever ıa epoca de reacção classica, sob o mais despoti-arismo, em um tempo em que o povo portuguez ıha vida politica, e o theatro estava unicamente

occupado por apparatosos espectaculos de scenogra]
por actores despresiveis, e por comedias obscenas
faziam rir. Manoel de Figueiredo teve a coragem
assistir á queda de todas as suas comedias, affrc
com as insolencias do mau gosto, foi vencido pel
differença da multidão e das Academias, e poi
pensou em imprimir a sua obra gigante como
appellação para o tribunal da posteridade. Esta l
tenaz que absorveu a sua larga vida, tirou-lhe :
pontaneidade da composição e a graça, não o de
explorar todos os recursos que descobria com imı
sa fecundidade. A sua honradez proverbial tornava
a linguagem pittoresca e ingenua. Antes de analj
mos a vida intima d'este vulto respeitavel da h
ria da litteratura dramatica, é indispensavel tran
ver o juizo que d'elle formava Garrett: «Vivia aqı
coisa de cincoenta para sessenta annos, n'esta boa
de Portugal, um figurão exquisitissimo que tinh
questionavelmente o instincto de descobrir assum
dramaticos nacionaes, ainda ás vezes, a arte de
senhar bem o seu quadro de lhe grupar não sem r
to as figuras; mas ao pôl-as em acção, ao coloril-a
fazel-as falar... boas noites! era semsaboria irr
diavel. Deixou uma collecção immensa de Peça
Theatro que ninguem conhece, ou quasi ningue
que nenhuma soffreria talvez, representação; mas
é a que não poderia ser arranjada e apropriada á
na.—Que mina tão rica e fertil para qualquer
*diano* talento dramatico! Que bellas e portugu

cousas se não podem extraír dos treze volumes — são treze volumes e grandes! — do Theatro de *Ennio-Manoel* de Figueiredo! Algumas d'essas peças, com bem pouco trabalho, com um dialogo mais vivo, um estylo mais animado, fariam comedias excellentes. — Estão-me a lembrar estas: *O Casamento da cadêa,* ou talvez se chame outra cousa, mas o assumpto é este; omedia cujos caracteres são habilmente esboçados, funda-se n'aquella nossa antiga lei que fazia casar da prisão os que se suppunham poderem reparar certos damnos de reputação femenina. — *Fidalgo de sua casa,* atyra mui graciosa de um tão commum ridiculo nosso. *As duas educações,* bello quadro de costumes: são dois apazes, ambos estrangeiramente educados, um franez, outro inglez, nenhum portuguez. É eminentemen- comico, frisante... O *Cioso,* comedia já remoçada a antiga comedia de Ferreira, e que em si tem os ermens da mais rica e original composição. O *Avaro issipador,* cujo só titulo mostra o engenho e invenção e quem tal assumpto concebeu: assumpto ainda não atado por nenhum de tantos escriptores dramaticos e nação alguma, e que é todavia um vulgar ridiculo, dos os dias encontrado no mundo. São muitas mais, ão fica n'estas, as composições do fertilissimo escritor, que, passadas pelo crivo de melhor gosto, e aniadas sobretudo no estylo, fariam um rasoavel reperorio para accudir á mingua dos nossos Theatros. Uma as mais semsabores porêm, a que vulgarmente se haerá talvez pela mais semsabor, mas que a mim mais

me diverte pela ingenuidade familiar e sympathic seu tom magoado e melancholicamente chôcho, é a tem por titulo *Poeta em annos de prosa...* Ol gueiredo, Figueiredo, que grande homem não fost pois imaginaste este titulo que só elle em si é un lume!» (1)

Este juizo do restaurador da moderna littera dramatica, ainda que superficial, é o bastante para tar vontade de querer saber algumas particularidad vida de Manoel de Figueiredo. As noticias espalh nos prologos das suas obras, e o que escreveu apaixonado irmão Francisco Coelho de Figuei prestam dados seguros e de alto interesse.

Nasceu este poeta dramatico em Lisboa a 1 Julho de 1725; (2) estudou na Congregação do torio, aprendeu calligraphia com Manoel de And Figueiredo, e dedicou-se ao desenho, como elle co sa em um dos seus sonetos, sob a direcção do p André Gonsalves; segundo se póde crêr, frequen Universidade de Coimbra, como se vê da seguint brica que acompanha o primeiro soneto que escr *«Estando o author em Coimbra, em 1745.»*

Aos outo annos de edade revelou-se a paixã Manoel de Figueiredo pelo theatro: em 1733 ain Companhia hespanhola de Antonio Rodrigues repr

(1) *Viagens na minha terra*, cap. IX.
(2) *Obras posthumas*, part. II, p. 305.

tava no Pateo das Arcas; como se sabe pela *Comedia das Comedias* de Thomaz Pinto Brandão, ali se representou a peça de Guevara *Reynar despues de morir.* A este proposito diz Figueiredo: «Taes foram os berreiros em que entrei quando de uma forçura do Theatro da Rua das Arcas me pareceu que via morta na scena de D. Ignez de Castro uma gentil rapariga que a figurava, que meu pobre pae foi obrigado a pôr-me na rua aos bofetões; e era de vêr como se enfadou em casa com minha mãe pois ella... o obrigou a conduzir ali o pequeno, que elle não era d'esses, levada das perseguições que eu lhe havia feito.» (1) Passados annos, quando Manoel de Figueiredo viu representar em Hespanha esta Comedia, não a pode levar ao cabo, e muito menos quando no Bairro Alto a representava a celebre Cecilia Rosa, traduzida por Nicolau Luiz, como elle o declara no Discurso VI.

No *Discurso VIII,* descreve Figueiredo as suas primeiras tentativas litterarias: «Antes de eu cumprir os quinze, appareci com dois ou quatro versos latinos a que chamava epigramma, e não sei com quantos portuguezes, nem como lhes chamava, em uma Academia ou ajuntamento em que eu era, creio, que o mais velho; falou-se nas minhas poesias como nas mais; chamou-me meu Padrinho, pediu-m'os sorrindo-se, leu-os, e restituiu-m'os dizendo, que aquella era uma prenda estimavel nos homens, porêm que os lisongeava dema-

(1) *Theatro* de Manoel de Figueiredo, t. VI, p. 147.

siado, e consequentemente lhes fazia desagrada
applicações uteis: que estimaria que eu me deix
fazer versos, e que cuidasse n'aquelles estudos c
poderiam dar de comer. O meu genio não era tã
tico que me fizesse violencia o preceito de um s
que a menor rasão que eu tinha para veneral-o,
meu Padrinho, e não ter outro que me protegess
me fizesse gente se lhe desagradasse: esfriei e
de sorte que se passaram dezesete ou dezoito ann
que comporia cem versos.» (1)

Desde 1740 até 1757, como se deprehende
trecho autobiographico, Manoel de Figueiredo n
nou mais a cultivar a poesia. Terminados os se
tudos em 1745, fez uma viagem a Hespanha,
voltou em 1750 e depois definitivamente em
«quando o cançado trabalho dos primeiros estuc
deixavam tempo para fortificar o meu espirito
leitura dos poucos Authores que podem ensina
de Portugal, e vivi *sete annos* entre Castelhano
similhança de idioma não só me fez perder a ac
minha lingua; porém mil vezes me fez entrar
vida de serem ou não portuguezes os termos, et
Durante a sua ausencia da patria, Manoel de Fi
do andava em commissão do governo desde 17
chegando de Madrid, em Janeiro de 1750 com

(1) *Obras posthumas*, part. II, p. 209.
(2) Obras, t. XIII p. XIV.
(3) *Obras posth.* Part. II. p. 346.

ado dos Limites, (1) exercendo depois de 1753, em
ue regressou de Hespanha (2) o logar de Official da
ecretaria de Estado dos negocios estrangeiros e da
uerra, até 17 de Novembro de 1797, em que ficou
posentado, pedindo por este tempo que lhe não pagas-
m honorificos e uteis (emolumentos e gratificações)
izendo que os seus ordenados bastavam «para entre-
r os poucos dias que lhe restariam de vida.» (3)

Desde 1753 até á fundação da Arcadia de Lisboa,
ssistiu Manoel de Figeiredo ao exclusivo desenvolvi-
ento da Opera italiana, que absorveu quasi comple-
mente o theatro portuguez: «Esta paixão, quanto a
im (a da musica) é a que leva a gente a estes espe-
aculos, e as excellentes decorações com que elles se
obrecem; resultando toda a gloria do trabalho dos
etas do nosso tempo, ao Compositor da musica, aos
rchitectos e aos Actores.» (4) Manoel de Figueiredo
feria-se aos scenographos Servandoni, Azzolini, Bi-
ena, e aos grandes musicos Giziello, Cafarelli, e
aaf. Na Comedia *João Fernandes feito homem*, es-
ipta logo depois do Terremoto, fala da pompa d'estes
pectaculos regios: «os reis não soffrem, conhecem
ue é necessario para se desfructarem que tenham o
spirito tranquillo, e que seja n'aquella hora em que
estão para isso, escrevem-se com um *Egicieli*, um *Ra-*

(1) Id. ib. p. 301.
(2) Id. ib. p. 291.
(3) Id. ib. p. 306.
(4) Id. ib. p. 217.

*fe,* um *Cafareli,* porque são uns milagres da na
e estes homens, costumados á lição do Theatr
presentar heroes, ainda fóra d'elle são bem mo
dos.» (1) Em seguida cita tambem David Per
influencia triste que a Opera italiana exercia
nossa comedia: «e lêras em letra redonda no
pio de uma traducção: *Drama de Metastasio*
*modado ao gosto do Theatro portuguez,* não ve
mais n'estas composições do que os semsabores
sos.»

O modo de criticar o theatro, reduziu-se ás
tes regras: «É entremezão, se os faz rir. É cas
se tem artefício. É satyra se toca nos costumes.
leira se não tem maravilhoso.» (2)

Em 1755 succedeu o tremendo terremoto
meiro de Novembro; Lisboa ficou em ruinas, e
tros foram reduzidos a cinzas. N'este tempo os
de Manoel de Figueiredo consistiam em nun
cartas, que seu irmão e apaixonado Francisco
de Figueiredo salvou do incendio que succedeu
mor de terra: « dois saccos com cartas de 175
po em que meu Irmão tinha chegado de Hespan
peis que eu já tinha livrado do incendio que sol
ao Terremoto do primeiro de Novembro de 175

A contar d'esta immensa desgraça, podemos
a vida dramatica de Manoel de Figueiredo e

(1) *Obras,* t. XIII p. 305.
(2) *Obras,* t. III p. 354.
(3) *Obras posthumas,* P. II, p. 291.

ɟpocas distinctas; a primeira decorre de 1756 até 1764, ! a segunda de 1768 até 1777. A effervescencia litteraria que se manifestou logo depois do Terremoto inhiu sobre a vocação de Figueiredo, e prorompeu na reação da Arcadia de Lisboa, inaugurada a 19 de ulho de 1757. Manoel de Figueiredo foi um dos seus rimeiros socios, com o nome de Lycidas Cynthio, sendo roposto pelo insigne poeta Pedro Antonio Correa Garlo, o homem de mais gosto na Arcadia.

A vida litteraria de Manoel de Figueiredo entre 756 e 1764 está descripta por elle proprio, e seria um ro não aproveitar os traços pittorescos com que a reıla: «Erigiu-se a Arcadia de Lisboa, todos sabem ıanto custou ao meu amigo P. A. G. reduzir-me para zer numero a entrar n'aquelle digno ajuntamento, e nguem ignora que fui dos primeiros que dissertaram, mo tambem que a poesia dramatica era a em que eu nha feito algum estudo, pois li seis *Discursos sobre a omedia*, e ali apresentei um *Edipo*, que não sei a que lhas vae, e compuz a este mesmo tempo uma tragedia a morte de *Viriato*, que levou o mesmo caminho, e lo me fazem saudades: passaram-se doze ou treze annos sem fazer um verso; (1768); e cada vez se me aviıvam mais as vozes do oraculo que ouvira havia trinı annos, pois o justificavam a geral aversão á poesia ntre gente de proposito, a raridade com que se via alıum poema em que se pudesse pôr olhos, e sobretudo ı desgraça dos poetas, e o ridiculo original que dava le si o enthusiasmo. Mas a poesia dramatica trabalha-

va-me, e trabalhava-me tanto, que já nem podia Theatros, nem lêr mais que gregos e os dois c( latinos.» (1)

Depois do Terremoto conservaram-se fecha( theatros por doze annos, matando-se o tempo ı sociedade lisbonense com os serões de Salvaterra cas e Pinheiro com as enfadonhas disputas ao ' Portanto a contar de 1768 se abre o segundo p da actividade dramatica de Manoel de Figueired( obras que escreveu entre 1756 e 1764 nunca ma: conhecimento, porque ficaram totalmente perdid 9 de Setembro de 1808, em que as achou seu a( vel irmão Francisco Coelho de Figueiredo, que e a sua perda causada por trez mudanças de casa tar de 1764. Manoel de Figueiredo bem desejou a passar os olhos por estes primeiros ensaios. piedoso irmão, descreve este desejo: «Quant: zes o Author na sua ferocidade do Theatro dep 1768 até 1777, falando nós sobre esta materia, s brava e me dizia:=Que seria feito d'aquelles pa[ minha mania logo depois do Terremoto? Se eu os se ainda havia de aproveital-os;=ria-se e p: para diante, não fazendo caso algum d'aquelles lhos, como nunca fez, nem allegações de cousa a] do que mais interessa e desvanece os homens.» , ças escriptas por Manoel de Figueiredo n'esta pri epoca eram as tragedias *Edipo, Artaxerxes II,*

(1) *Discurso VIII, Obras posth.* Part. II, p. 210.

*riato;* e as comedias, *João Fernandes feito homem, A Farçola,* e *O Passaro Bisnáo,* alem de varias poesias lyricas. As tragedias foram apresentadas á Arcadia de Lisboa; nos prologos lidos pelo arcade Lycidas Cynthio, se vê qual o seu plano para a restauração do Theatro: «Fiz uma tragedia sem amor, sem confidente, sem monologos, sem ápartes; guardei as unidades de acção, de tempo e de logar, segundo a opinião mais austera, não aproveitando de algumas das liberdades que introduziu ou a corrupção do gosto ou a fraqueza dos poetas.» N'esta mesma tragedia de *Edipo,* diz: «animome a dar a Portugal uma tragedia, triumphem outros, basta-me a gloria de ser o primeiro que morreu na brecha.» E accrescenta: «muitos que eu tenho por ignorantes, me quizeram sustentar que a nossa lingua é incapaz do Theatro, porque os famosos poetas que emprehenderam composições similhantes, não nos tem dado um drama.» O *Edipo,* foi apresentado á Arcadia como os primeiros versos de Manoel de Figueiredo; encarregaram da Censura a José Xavier de Valladares e Sousa (Sincero Jerabricense) a qual vem datada de Alemquer de 22 de Agosto de 1758; n'este tempo Manoel de Figueiredo vivia em Belem, d'onde respondeu em 30 de Setembro d'esse anno. O Collegio censorio não dava o seu voto, o que levou Lycidas Cynthio a escrever: «Lançou-se o pregão de que a Arcadia trabalhava em restaurar a boa Tragedia, aquella que teve o berço na sabia antiguidade, que adoptaram as nações cultas, que frequentam e estimam, que já foi as delicias

de Portugal, e que desgraçadamente tinha desap[
cido do nosso theatro. Este foi o cartel do desafio,
faltavam forças para o combate, e quiz a sorte q
*Edypo* fosse o primeiro mantenedor;.... e consenti
oh Arcades, que sirva de ludibrio não só a um n
bro d'esta sociedade, mas a toda a Academia, a pe
somnolencia, que cahiu sobre um negocio de tão
cada importancia?» (1) Era realmente grande a p
d'estes valiosos ensaios; seu irmão narra-nos o r
como os encontrou: «Em 9 de Setembro de 1808,
buscar uns papeis differentes a uma casa onde me
mão escreveu o Theatro, achei-os embrulhados em
folha de papel toda escripta e muito amarrotada:
esboço de um Discurso numero VIII... Affirmo-me
nheço que a letra era de meu Irmão, e que o assu
era tendente á materia sujeita: fui estendendo o p
e lendo; vi que elle tinha recitado na Arcadia seis
*cursos sobre a Comedia;* admirei-me do numero
vêr as Obras lyricas impressas e não achei mais
cinco; fez-me pezo a falta de um, e comecei a esqu
nhar quantos lugares haviam em casa, em que s
dessem achar papeis, e não pude encontrar nem
rança; pergunto á pessoa mais antiga da minha f
lia, que não passa de tres homens, e nenhum d'aq
tempo se dava fé de alguns papeis velhos em alg
parte: *N'aquella agua-furtada,* me responde, *estã
saccos com livros e papeis-velhos;* immediatament

(1) *Obras*, t. XIII, p. 127.

ntro debaixo de cadeiras quebradas e outros trastes
tão bom estado cobertos com lixo, que é para o que
s servem ordinariamente, dois saccos.... Fui vendo
riptos do anno de 1756, principio do seu primeiro
r poetico;.... Tive o prazer de encontrar a Trage-
de *Edypo,* com a dedicatoria ao Senhor Rei Dom
I, com a douta Censura e com a Apologia; egual-
te achei em muito bom estado a Tragedia *Artaxer-*
*ll;* não tive a mesma felicidade com o original da
gedia de *Viriato,* mas ainda se póde aproveitar,
) já expressei n'uma nota. Achei os originaes de
Comedias escriptas no anno de 1756 e 1757: *João*
*andes feito homem;* a *Farçola;* o *Passaro Bisnáo;*
encontrando muitos versos, etc.» (1)

'orna-se impossivel avançar um passo na biogra-
do fecundo Manoel de Figueiredo, sem tocarmos
m facto unico na historia, a admiravel amisade
por elle teve seu irmão mais novo Francisco Coe-
e Figueiredo, que salvou a maior parte dos seus
scriptos. Nasceu este bom irmão em Lisboa, a 4 de
bro de 1738, e morreu em 1822, reformado em Te-
e Coronel de Cavalleria. Nenhumas palavras sobem
ura do lyrismo com que o bondoso irmão fala do senti-
to que lhe encheu a vida! A amisade, segundo a bella
essão de Balzac, parece que o eleva até ao throno de
s. Ouçamol-o: «em mais de cincoenta annos o ob-

(1) *Obras posth.* P. II, p. 290. A comedia *O Poeta,* é de
).

servei sem reserva alguma entre nós: a sua pr
os seus discursos, os seus pareceres, a sua mod
sua grande caridade, e humanidade m'o faziam
rar em todo o tempo; e á proporção que se me
gmentando a edade, fui observando em different
cas criticas differentes lances em que se viu, o
eu cheguei a saber, e a conhecer bem a sua philo
a humanidade de seu coração e os vivos sentime
sua alma. Elle nunca desafogava.

«Nenhum objecto de amisade ou de amor d
quantos tratei em minha vida, diminuiram a im
que na minha alma fez o carinhoso respeito c
meu Irmão em Janeiro de 1750, quando chegou
drid com o Tratado de Limites, motor de sua f
de, tratou nossos Paes, o amor com que me a
(eu o não conheci pela pouca edade que tinha,
saíu de Portugal) com uma tal docilidade, e t
que nunca mais se diminuiu em mim aquella le
ça, e emquanto viveu sempre me obrigou egual
eu me affligia quando tardava ao recolher; eu o
cia na rua em grande distancia pelos seus pas
sentia em mim um alvoroço, como demostra um
cluso, quando ao longe suspeita, applica o ouvid
ga a verificar que é o dono, e jámais se engana
sobresaltava quando de repente sentia levantar
queta da porta áquella hora, eu o sentia esca
grande distancia; pois todos estes signaes m'o
ciavam antes de o vêr. Quando ficava fóra de
eu ou elle, a esperança de que a tantas horas o

tos dias nos haviamos de vêr, animava os meus desejos, mitigava a minha saudade; eu nunca estive satisfeito em toda a minha vida, senão quando estava com elle; os ultimos quatro annos da sua vida eu fui muito feliz, nunca nos separamos, sempre estivemos juntos; finalmente, eu lhe tive o maior respeito, nós vivemos sempre sem reserva, com a mais sincera confiança, não havendo entre nós nem meu, nem teu, pela condescendencia do seu genio.» (1) Sublime! Arranca lagrimas; estas palavras encerram a epopêa do *Cousin Pons* e de Smuke, creada por Balzac. Foi alimentado por esta amisade, que Manoel de Figueiredo pôde escrever o seu immenso Theatro, apezar da indifferença geral, dos apodos, e das pateadas das platéas. Não se póde inspirar um sentimento tão profundo sendo mediocre; este respeito bastava para dar a immortalidade a um homem.

No *Discurso VIII,* descreve-nos Manoel de Figueiredo o seu segundo periodo dramatico, que decorre de 1768 a 1777, em que principiou o terrivel reinado de D. Maria I, em que o Theatro foi trancado pelo fanatismo: «Fecha-se o Theatro portuguez: as noites de Pancas, de Pinheiro, de Salvaterra, depois de doze annos de disputas ao Wisth, já se não podiam aturar: (1767): pego na penna, escrevo o Prologo da *Eschola da Mocidade,* principio a Comedia; d'ahi a dias visitei o Bispo de Beja (D. Frei Manoel do Cenaculo Villas-Boas) fala-se nas composições em que gastavam o tem-

(1) *Obras posth.* Part. II, p. 301.

po os moços de genio que tinha Lisboa, pois n'a
tempo se devoravam com Satyras uns aos outro
Theatro sustentando-se com traducções, metti a
colherada, desejando empurrar o Prologo, o que
todo o preparo; vê-o Sua Excellencia, anima-m
na fôfa e entro a escrever de véras. Este nome d
ta que eu hia ter, a aversão que se lhe tinha,
Theatro inteiramente opposto ás ideias que a
nação tinha d'elle, assustavam-me; os desgost
haviam dar-me ignorantes, e o que eu havia de d
homens de preposito, que me não julgavam até
totalmente pateta, a ridicularia de imprimir um
e parar segundo o costume entre nós, me obriga
sérias reflexões; assentei por fim em não imprim
ter ao menos os cinco tomos completos, e dado a
fabulas no indice, para que a honra me obrig
dal-os ao publico; achei tudo o que esperava, m
opposição das pessoas intelligentes e d'aquelles
tos, ainda que poetas, que entre nós por algum
se distinguem; etc.» A extracção dos volumes do
tro de Manoel de Figueiredo não passava de tre
exemplares: «Que Portugal tem conhecedores, p
com trezentos exemplares do meu Theatro que
buo.» (1) No *Discurso VII,* faz o Poeta a criti
sua obra: «O meu Theatro tem o maior defeito q
dem ter os poemas dramaticos; não o teria por
eu escrevesse d'aqui a cem annos. Este defeito é

(1) *Obras posth.*, P. II, p. 183.

didactica, que n'elle ha, sempre insupportavel na
:ena... Isto é quanto ao Theatro comico; que quanto
o Tragico, escrevi como se o fizesse para o Theatro
le Athenas, sem mais consideração que me atasse ou
contivesse para contar os seus tragicos, do que a falta
de magnificencia dos Theatros modernos. Passaram os
meus poemas, á excepção dos que contém o primeiro
tomo, pela censura da unica pessoa que eu conheço em
Portugal fizesse estudo sério, e nas fontes gregas e latinas, sobre este assumpto; e da mesma sorte uma
grande e erudita meditação sobre a nossa lingua.» Este censor, a quem se refere Figueiredo, será por ventura
Garção, por isso que allude ás composições poeticas
que tambem fazia? Ou talvez o Bispo Cenaculo «pela
muita parte que teve n'aquelles trabalhos» como declara seu irmão? Ou Candido Lusitano? Inclinamo-nos á
primeira hypothese.

Manoel de Figueirêdo, tambem teve intimidade
com o poeta italiano Caetano Martinelli, librettista
dos Theatros regios de Lisboa, que o animava na sua
empreza: «a 6 de Março de 1775, visitando o meu
amigo o Snr. Caetano Martinelli, que não só lisongeia
esta minha paixão, com as suas grandes luzes poeticas
e vasto conhecimento de Theatros, mas até com os seus
livros,...» (1)

No enthusiasmo da creação, Manoel de Figueiredo
não tinha paciencia para apurar a metrificação; o seu

(1) *Obras*, t. v, p. IV.

confrade na Arcadia, José Basilio da Gama (Termind Sipilio) offereceu-se-lhe para aperfeiçoar-lhe os versos Succedia-lhe o mesmo que a La Motte com Voltaire; o primeiro sabía architectar perfeitamente um drama, mas não tinha a imaginação e colorido, o senso da verosimilhança que distinguia Voltaire: «Alguns amigos, continúa Figueiredo, e das pessoas mais habeis e intelligentes na materia, que eu conheço, me buscaram depois de lêr a minha *Osmia;* não passaram de dois para lamentar o descuido de metter versos ou já exdruxulos ou já agudos, ou já uns e outros n'aquelles poemas, sem ao menos olhar para a moderação com que os nossos antigos o fizeram, pondo-me diante dos olhos a pratica dos modernos, a traducção da *Athalia* do nosso Candido Lusitano, a pratica inalteravel dos bons Italianos dos mais chegados a nós. Houve um emfim (José Basilio da Gama) que por me eu desculpar com a minha priguiça, se me obrigou a mudar todos aquelles versos dos Poemas tragicos, que eu tivesse compo to, e se me não satisfizesse se não perdia nada; que zesse a experiencia; e protesto ingenuamente, e m mo assentei que o faria, restituindo ao Poema tod harmonia que elles lhe tiravam,...» Manoel de Fig redo tambem se defendia dos que o accusavam de t dialogo conciso, abonando-se com a *Poetica* do Pr sor Pedro José da Fonseca, lida pela primeira v 23 de Setembro de 1775. (1) Manoel de Figuei

(1) *Obras*, t. IV, Discurso, § XIII.

imprimiu o primeiro e segundo tomo do seu Theatro em 1775, e o terceiro em 1776, em que acabou o periodo da sua actividade litteraria. A este limite se refere seu bom irmão Francisco Coelho de Figueiredo, no prologo do quarto tomo, impresso tres annos depois da morte do illustre poeta: «Em o anno de 1777 continuando em maiores trabalhos de seu officio, não escreveu mais sobre este objecto, nem ainda pôz em bom estado para se poderem lêr facilmente algumas das peças tanto comicas como tragicas, por ficarem nos primeiros borrões, cheios de entrelinhas, em bastante confusão e difficuldade para quem não as tenha escripto nem pensado, etc.» No meio d'este trabalho de salvar os manuscriptos de seu adorado irmão, Francisco Coelho de Figueiredo, sabendo que Lycidas fôra amigo de Pedro José da Fonseca, procurou o erudito professor, que desde 1755 até 7 de Março de 1804 nunca mais tornára a vêr. Pedro José da Fonseca recebeu-o com os braços abertos, e promptificou-se a revêr todos os autographos; as obras que deram mais trabalho a coordenar, foram o *Catão,* traduzido de Addisson, o drama *O Homem que o não quer ser,* em prosa, e os primeiros traços da comedia o *Urso, ou a vantagem dos indomitos.* As peças dramaticas escriptas por Manoel Figueiredo no segundo periodo da sua actividade, de 1768 a 1777, estão quasi todas datadas; são as seguintes, pela ordem da collecionação:

*Eschola da Mocidade*—12 de Abril de 1773.

*Perigos da Educação*—15 de Agosto de 1773; presentada no theatro do Bairro Alto, em a noite d de Maio de 1774.

*O Dramatico afinado*—Lisboa, 12 de Maio 1774.

*Os Paes de Familia*—25 de Abril de 1773.

*Apologia das Damas*— 27 de Julho de 1773.

*Osmia Luzitana*—31 de Outubro de 1773.

*Fastos do amor e amisade*—21 de Septembro 1773.

*Mappa da Serra Morena*—a 10 de Julho de 17

*O Fatuinho em Lisboa*—a 21 de Outubro de 17

*A mulher que o não parece*—Em 20 de Janeiro 1774.

*Poeta em annos de prosa*—Lisboa, 30 de Nove bro de 1773.

*Ignez*—Lisboa, 30 de Maio de 1774.

*Grifaria*—De 1777.

*Os Censores do Theatro*—29 de Maio de 1774.

As *Irmãs*—Em 15 de Outubro de 1775.

*A Sciencia das Damas*—Em Lisboa, em 17 Maio de 1775.

*O Jogador*—Lisboa, 8 de junho de 1775.

*Cid* de Corneille—Lisboa, 4 de Setembro 1775.

*Cinna ou a Clemencia de Augusto*—Em 4 de D zembro de 1775.

*Catão* de Addisson—Em 20 de Janeiro de 177

*O Impostor Raweduto*—Sem data.
*O Cioso,* de Ferreira—Em Lisboa, 4 de Agosto e 1776.
*Iphigenia em Aulida*—11 de Abril de 1777.
*A Mocidade de Socrates*—29 de Abril de 1776.
*O Acredor*—Em 4 Dezembro de 1776.
*Andromaca*—11 de Abril de 1777.
*O homem que o não quer ser*—Sem data.
*Fragmentos de uma comedia*—(Intitula-se o *Urso.*)
*O Avaro dissipador*—Sem data.
*O Insolente miseravel*—Sem data.
*O Fidalgo de sua propria casa*—Sem data.
*Lucia ou a Hespanhola* —Sem data.
*Os Amantes sin Ochavo*—Sem data.

Manoel de Figueiredo tendo exercido cargos publicos desde 1749, foi aposentado em 1797 com quarenta oito annos de serviço; o seu bello caracter fel-o reeitar as recompensas que lhe queria dar o governo de D. Maria I, restrigindo-se apenas aos seus ordenados. Morreu este homem justo, e o que primeiro tentou staurar o Theatro portuguez, a 27 de Agosto de 1801. (1) Seu inconsolavel irmão, teve a fortuna de viver mais vinte e um annos, para salvar a maior parte as suas obras que estavam ineditas. Diz elle: «E quando em 1803 comecei esta empreza, subindo a grande preço o papel, todos me aconselhavam que sus-

(1) *Obras posthumas*, Part. II, p. 305.

pendesse, e esperasse que diminuisse aquelle grai
valor, e que viesse tempo de maior socego: se ca
ainda me não arrependi da minha constancia...»
Em cinco annos publicou Francisco Coelho os ma
scriptos, contentando-se com quinhentos exemplai
esta demora foi devida ao tempo que Bartolozzi gas
nos ornatos e vinhetas que acompanham a edição:
desejo de enfeitar as Obras lyricas com os novos i
ctos do paiz, e o Theatro com o trabalho pessoal do
signe Francisco Bartolozzi com outenta e quatro anı
fez com que se demorasse mais algum tempo a pu
cação d'ellas; ficando-me o dissabor de se conclui
tão tarde.» (2) E na advertencia final, accrescer
«A mim que me faltava o tempo pelo receio da mi
edade fiz acceleradamente imprimir aquelles escri
com tanta fortuna, que o consegui em cinco anno
quando a 29 de Novembro de 1807 me entraram
casa os Franceezes, achava-me com aquella prim
parte dos Lyricos toda feita...» Foi então a 9 de
ptembro de 1808, que Francisco Coelho de Figeir
que se julgava preso á vida unicamente para salva
trabalhos de seu irmão, descobriu os seus prime
ensaios, de 1756 a 1764: «Obras escriptas ante
união dos Arcades em Lisboa, em 1757.» (3)

Bem haja tão santo irmão, que com a sua cr

(1) Id., ib., p. 299.
(2) Carta ao Bispo de Evora. Ibid. p. 309.
(3) Segunda Carta, ib. p. 309.

profunda em um genio então deconhecido, nos obriga a respeital-o e a estudal-o.

Depois de reconhecermos a vida sympathica d'este arcade, e as suas ideias sobre arte dramatica, vejamos como elle as realisou; o assumpto tragico de Ignez de Castro tambem o impressionou, talvez irritado pelo modo como o seu adversario Nicolau Luiz pôz em scena a comedia de Vellez de Guevara. Manoel de Figueiredo excedeu a todos os seus contemporaneos n'esta liça commum em que os poetas tragicos ensaivam a sua robustez. A tragedia *Ignez,* abstrahindo da linguagem e da versificação, é perfeitamente bem conduzida e original; tem a simplicidade antiga, não se funda unicamente no lyrismo do amor, mas na fatalidade que se descobre na lucta dos interesses politicos; os personagens tem caracter, cousa que falta em quasi todos os dos outros poetas. Bem lhe cabia o dito de Voltaire a La Motte, a respeito da *Ignez de Castro* franceza. A Ignez de Figueiredo é dividida em trez actos; começa com uma conversa entre Alvaro e Fernando, irmãos de D. Ignez de Castro, que descobrem os sustos e sobresaltos em que ella vive, e os receios que tem de que o principe D. Pedro venha um dia a repudiar Ignez. Sua irmã veiu interrompel-os cuidadosa por causa da longa demora do Infante; eil-o que chega, conta o motivo da tardança; el-rei seu pae estava doente e mandara-o chamar, para o convidar para uma montaria de lobos. D. Pedro narra a conversa que teve com D. Affonso: o velho monarcha receia que Dom Fernando seu

neto e filho de Constança, seja sacrificado aos filhos de Ignez, e quer desherdar Dom Pedro! Depois d'esta revelação tremenda, D. Pedro e os irmãos de Ignez partem para a caçada.—O infante volta ao palacio aonde guarda sua amante e esposa sem ter apanhado nenhum lobo; Ignez continúa sempre assustada e pressagiando a catastrophe; D. Pedro resolve-se a saír outra vez ao monte, Ignez quer acompanhal-o com receio de ficar sósinha, e depois de hesitações e instancias não acompanha o principe.—É na ausencia de Pedro, que chega Dom Affonso, acompanhado dos tres conselheiros Pacheco, Gonçalves e Coelho; o rei accusa Ignez de ter contribuido para a morte de Dona Constança, e de querer roubar o throno a Fernando seu neto, para o dar a seus filhos. Ignez defende-se; e todas as vezes que o monarcha se mostra mais colerico, os tres conselheiros avançam com as espadas para descarregarem o golpe mortal em Ignez; D. Affonso detem-os sempre, e chega a enternecer-se. N'isto diz aos conselheiros que saiam com elle, quando se ouve um grito fóra da scena; era Ignez que caía assassinada. Pouco depois entra o Infante D. Pedro; vê Ignez morta, e os assassinos de sua mulher protegidos pelo velho monarcha! A situação é shakesperiana, mas falta-lhe a linguagem que penetra o imo da verdade. Dom Pedro tem a ideia de vingar-se em seu pae; mas recúa, cáe em si, prediz-lhe qual hade ser o futuro, e pede que o mate se quer evitar a atrocidade da vingança.

*Apesar* da frouxidão de quasi todas as scenas, a

ia de *Ignez* vale muito pelo novo ponto de vista
e foi collocada. Manoel de Figueiredo conhecia
edias de Ferreira, de Guevara e de La Motte,
parecem citadas no seu prologo: «mas quiz o
erreira, o famoso Vellez, o celebre La Motte e
outros reduzil-o a tragico: conseguiram-no?»
do que Houdar La Motte diz que tivera de tro-
terror a piedade, acabando a Tragedia por um
e Dom Pedro, por um prognostico do que obra-
is, me não obrigou a mudar o *esboço* da minha,
*do sem ler outra alguma mais que a do nosso*
*Antonio Ferreira.* Ninguem presumiria tal es-
no Author francez, vendo-o passar sem remor-
anachronismo de Constança; substituir o vene-
erro; tirar a atrocidade da acção fazendo tyran-
a a uma Madrasta em vez de um Pae; e o que
privar a fabula do interesse da vida de Fer-
ainda nos faz favor, que pudera tambem ma-
a alguma pessoa em logar de D. Ignez de Cas-
is quem não vê quanto melhor ficaria a trage-
a matando? Que horror não causa! E elle temia
tar terror?» Manoel de Figueiredo regeitava os
gos nas tragedias; foi tambem a tragedia de La
ue o confirmou n'esta resolução: «Com a occa-
ler a *Castro* de La Motte, achei no Discurso
recede, esta notavel invectiva e bem digna de
, que todos lhe reconhecem, refutando os mo-
com a mais judiciosa critica.»
oel de Figueiredo influenciado por todas as

Poeticas, e pela leitura das tragedias classicas, c
guiu banir do theatro todas as Mutações, e introd
entre nós as divisões simples do drama moderno
comedia foi elle muito mais feliz; luctando com o
conceito de escrever comedias em verso, sendo ho
de probidade e incapaz de conceber a graça mali
que não tendesse a um fim moral, apesar de tudo
cobriu melhor do que ninguem os ridiculos da soc
de portugueza. A sua Comedia *A mulher que o nã
rece,* á qual Garrett pôz o nome de *Casamento na
dêa,* dava ainda hoje uma excellente peça drama
Chicho é um velho que tem uma filha, Erinna, e
sobrinha simploria; ambicionando dar estado ás
raparigas, consegue metter na cadeia dois manc
Frondenio e Deocles, que as requestavam. O ve
interesseiro e villão, e quer especular com o dot
raparigas; sua filha Erinna tem sentimentos e não
assignar para o casamento de Frondenio, nem tão
co receber os quinze mil cruzados que o fidalgo A
quer dar pelo resgate de seu filho, para que não vá
barra fóra. N'isto descobre-se que a prisão dos
moços foi devida a artimanha de Arista, mas o r
que elle pretendia declara que é casado e escapa-se
rando Chicho com uma pistola. Descobre-se a nob
de caracter de Erinna, e o fidalgo Arturo quer qu
filho Frondenio não deixe entrar a donzella para o
vento e que case com ella. A comedia é desenvol
com uma peripecia analoga de Jovial, que ao regre
*do Alemtejo* é preso por sua comadre. Este cost

reinava em 1774; Manoel de Figueiredo tratava de o derrogar pela gargalhada. A comedia *Poeta em annos de prosa,* faz lembrar a sorte de Manoel de Figueiredo, querendo levantar o theatro portuguez em tempo em que estava quasi absorvido nos negocios publicos da Secretaria da Guerra; parece que o typo de Vasco é o seu retrato, e o Julio, o de seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo. Vasco é um bom homem que tem paixão pela composição de comedias; mas infelizmente são tantos os *séccas,* ou massadores que o apoquentam, e é tal a sua bondade em atural-os, que para poder escrever alguma cousa pede ao Ministro para que o mande prender. Apparece um fingido Corregedor para leval-o preso, e obriga tambem a entrarem em custodia todos aquelles que n'essa occasião o estavam torturando com pedidos. Desde que se deu o mandado de prisão ninguem mais o conhece. Vasco intercede pela soltura dos séccas, conhece o Corregedor que é um antigo amigo e condiscipulo, ri-se da sua monomia e entrega á criada Brazia todos os manuscriptos para os queimar na lareira. *O Poeta em annos de prosa,* tem uma scena passada entre Vasco e o Emprezario, que é o resumo das criticas que Manoel de Figueiredo encontrou no espirito publico e nos actores do seculo XVIII:

VASCO: Mas aqui
Em confiança, pode e faço gosto
De ouvir o seu juizo, a sua pratica...

EMPREZARIO: Eu não lhes acho graça, nem a tem,
E nem a podem ter. Como hão de tel-a
Se não tem *graciosos?*

VASCO: Ah! são d'essas?

EMPREZ.: Tenho ali dois fanhosos mais notaveis
Que aquelles que falavam nos Bonecros:
Não me servem de nada: está perdida
Aquella graça n'elles. São Comedias
Que não tem um *Á parte;* ora bem sabe
Que elles eram, Senhor, os que faziam
Rir a gente.

VASCO: Sem duvida!

EMPREZ: Bem sabe
Que era nos *soliloquios* que luzia
A dama que pizava bem as taboas.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Nem tem os Intermedios dos *graciosos*
(Que era o sal da comedia) arremedando
Os amores dos Amos; e por fim
Casando-se tambem quando elles casam.
De mais a mais.....

VASCO: Que mais?

EMPREZ: Dizem que sã
Em *verso?*...

VASCO: Mas não são?

EMPREZ: Ao menos d'este
Com que fômos creados certamente.
Eu conheço o que é romance e redondilha,
Endexa; madrigal; silva, canção;
Decimas e quintilha; outava rima.

VASCO: E consoantes?

EMPREZ: Nada, nada d'isso
Consoante? Deus livre! A tal Arcadia
Lá terá dado conta d'esses damnos
Que fez á Poesia: irreparavel!

VASCO: Mas que casta de verso?

EMPREZ: Prosa escripta
Á maneira de verso.................
O melhor me esqueci.

VASCO Diga lá.....

EMPREZ: Comedias *sem amor*.........
Pois o amor
Cá no meu entender, e não tem duvida
Não é carne de vacca dos Theatros? (1)

(1) *Theatro* de Manoel de Figueiredo, t. IV, p. 288.

Taes eram os defeitos que attribuiam ao Theatro de Manoel de Figueiredo: pelas queixas contra o *Belisario* se vê que Nicolau Luiz estaria talvez á frente dos que combatiam a nova poetica dramatica. Manoel de Figueiredo tinha bastante talento, muita observação, um conhecimento profundo dos costumes nacionaes, sabia toda a philosophia da arte desde Aristoteles até Le Bossu, architectava bem os dramas, mas faltava-lhe o segredo de dar popularidade á sua obra. Qual seria a causa d'isto? Primeiramente uma educação pratica dada pelo seu protector e tio, e finalmente o ter começado a escrever para o Theatro aos quarenta e tres annos de edade; elle foi propriamente *poeta em annos de prosa.*

## CAPITULO III

# Domingos dos Reis Quita (Alcino Micenio)

Vida intima de Domingos dos Reis Quita. — Os desastres da s familia obrigam-o a exercer o officio de Cabelleireiro. — Os ( belleireiros no seculo xviii, e os penteados phantasticos. Soneto de Bingre sobre os amores de Quita. — Satyra de ' lentino, contra os talentos de Quita. — Motejo de Manoel Figueiredo. — Quita é eleito socio da Arcadia. — O seu ca cter lyrico, e a pastoral de *Lycore*. — A sua *Segunda Cas* roubada por João Baptista Gomes. — Analyse das suas t gedias. — Amores com D. Thereza de Aloim. — Morre en nenado. — Sua amisade com Miguel Tiberio Piedegache.

Quasi todos os poetas da Arcadia foram apalpa( pela mão da desgraça; a uns o despostismo de Poml veiu corroêr surda e traiçoeiramente a vida; Quita e controu a morte no amor. A biographia que d'elle d xou o seu amigo Miguel Tiberio Piedegache, lemb nos a vida dos poetas provençaes, de nascimento h milde, de paixão profunda, morrendo sem queixa p suspeitos dos castellães irasciveis, que os assassina com a impunidade senhorial. Quita é com certeza unico Arcade, que no sentimentalismo do seculo xvı se approxima da ingenuidade natural; as suas rel ções com os principes e com os ministros prepote tes em nada lhe melhoraram a pobreza com que luct va. Eminentemente lyrico, ignorando o latim e o gr go, e por conseguinte não sabendo falsificar o sent mento pelo preconceito dos canones rhetoricos, Quit revelava uma certa tendencia para o theatro, como s

scenas pastorís das suas Eclogas, que exce-
de todos os seus contemporaneos. O drama
*Lycore* é um resultado do conjuncto de todas
aculdades; segundo se conta, o erudito Piede-
mava a acção das tragedias, e Quita versifi-
Dava-se talvez o mesmo que José Basilio da
opôz a Manoel de Figueiredo. Escreveu antes
nsocio Lycidas Cynthio a tragedia da *Segun-*
*),* copiada da *Nova Castro* de João Baptista
: que está para a d'este ultimo dramaturgo,
astro de Guevara para a de Nicolau Luiz. A
)omingos dos Reis Quita é um drama triste;
ıtra a fatalidade do nascimento, e quando es-
i vencendo, succumbiu diante da fatalidade

u este desgraçado poeta, em Lisboa, no dia 6
o de 1728, na Freguezia de S. Sebastião da
como se sabe do *Epitome da vida,* escripto
por Piedegache a quem seguimos; seu pae
se José Fernandes Quita, e sua mãe Maria
boa mulher. José Fernandes exercia a profis-
ommercio; complicaram-se os seus negocios
brancos, e para evitar ou resarcir o desas-
a fallencia, saíu repentinamente de Portugal,
; a este tempo Domingos dos Reis Quita con-
annos de edade, sua mãe ficou na miseria,
egada com mais seis filhos, quasi infantes.
eiros seis annos, foi Maria Rosaria ajudada
narido que lhe mandava da America, aonde

estava trabalhando, os fracos recursos com que
roica mãe ia educando os filhos; mas em brev
ram as noticias da America, com ellas as reme
dispensaveis, e Maria Rosaria só viu a unica e
ça em tamanha desgraça em seu filho mais vel
mingos dos Reis Quita, que apenas contava tr
nos. Teve de sacrificar a intelligencia e voca
criança, que se revelava com uma precocidade
ao urgente mister de uma profissão mechanica.

Em 1741, Domingos dos Reis Quita começo
prender o officio de Cabelleireiro, para conseguir
tar-se, e a sua mãe e mais seis irmãosinhos. No
XVIII, com a moda dos labyrinthos de cabellos,
toucados phantasticos que usavam as senhoras
sociedade que imitavam o penteado da côrte fr
com o recente estabelecimento da Patriarchal, en
Monsenhores e Principaes opulentos usavam de
cómas empoadas; n'este tempo em que o m
cumspecto burguez usava seu rabixo, com laço
lhos, o officio de cabelleireiro era de grande im
cia, e por elle se chegava a valiosas intimidades
lebre Leonardo, cabelleireiro de Marie Antoine
presenta o cumulo da influencia que esta class
ceu na alta aristocracia. Os cabelleireiros nas c
seculo XVIII eram como os eunuchos no tempo
peradores byzantinos; tornavam-se indispensa
todas as festas, e não contentes de suscitaren
des combates de vaidades com os topetes que
passear nos salões e nos bailes, tocavam tan

a, cantavam *modinhas* sentimentaes em falsete,
nhavam os minuetes voluptuosos, e terminavam
ınçarem a immortalidade nos versos de algum
ico ou encyclopedista. Sabía tudo isto quem
o infeliz Quita para o officio de cabelleireiro;
ı passiva e branda, a seriedade da sua situa-
ıava-o incapaz de se aproveitar d'estes recur-
· ventura o grânde uso das *modinhas* brazilei-
que fala com enthusiasmo Lord Beckford, o
procurar os primeiros livros que leu. A direc-
o seu talento poetico tomou, bem mostra que
pastorís de Francisco Rodrigues Lobo lhe pro-
a primeira e mais funda impressão; a vida
o seculo XVIII fel-o propender para a forma

lialogos pastoraes das Eclogas, são filhos do
gosto que inspirava os pintores das festas ga-
Vatteau, Lancret ou Bucher; tanto a pintura
poesia, representavam essas flascidas pastori-
nfidenciando com um pegureiro, com uma in-
le que encobria os segredos de uma grande
Regencia. Ainda na puericia, Quita começou
ever a sua Ecloga *Alcino;* mas sem a desen-
dos cabelleireiros palacianos, e sem a ousadia
ıtar nos serões de familia, cultivou por muito
poesia em segredo. Era a sua consolação na
ı; não a queria profanar ao vulgo. Como Char-
que inventava um Monge Rowley, para dar
cheologico aos seus versos, Quita attribuia os

versos que sentia a um Religioso das Ilhas, para em cobrir o recato da sua alma. Piedegache descreve modo com se tornou publico o seu talento poetico n quinta de Santo Antonio, na Moita. Por informação de José Antonio de Brito, o Conde de S. Lourenço, Francisco Bento Maria Targini procurou conhecel-o. Tambem teve relações com o Marquez de Pombal e seu filho o Conde Oeiras, com o Arcebispo Primaz de Braga, Dom Gaspar; mas jazeu na miseria. Não tinha o descaro de Nicolau Tolentino, que andava de berlinda e pedia esmola em verso. Em uma *Carta* de Tolentino, *Aconselhando a um Cabelleireiro, que não continuasse a fazer versos*, se lêem estas estancias cruas:

«Mas se de authores antigos
  Tens tido pouco exercicio,
  Eu te aponto um bem moderno,
  E até do teu mesmo officio:
Foi este o famoso Quita
  A quem triste fado ordena,
  Que a fome lhe traga o pentem,
  E da mão lhe tire a penna
Em quanto na suja banca
  Pobre tarefa tecia,
  Que espirito sublime
  Sobre o Parnasso se erguia.
Cozendo sobre o joelho
  Em dura e falsa caveira,
  A sua alma conversava
  Com Bernardes e Ferreira:
Mil vezes travessas Musas
  Da baixa obra o desviam;
  E mostrando-lhe o tinteiro
  Pós e banha lhe escondiam.

Mas de que servem talentos
A quem nasceu sem ventura?
Vale mais que cem sonetos
A peor penteadura.»

rez que a estes versos cynicos, se refiram estas
s do sincero Piedegache: «Alguns Zoilos, inve-
ı grande reputação que o deu a conhecer até
anhos, intentaram com petulantes satyras desa-
a paz ditosa que gosava no regaço das musas,
aços da amisade, deslustrando os seus Escrip-
ieu nascimento.» Na Comedia de Manoel Fi-
) *Os Censores do Theatro,* se lê: «Tu cuidas
Cabelleireiros portuguezes são tão intelligen-
tas cousas como os Francezes? — Tanto não;
conheço um em Lisboa, que é Author de Trage-
eia, que corre anonyma.»
ıntas desgraças que torturavam por todos os la-
ıeta, accresceu o Terremoto do primeiro de No-
de 1755, para tornar mais precaria a situação
rada em que se achava; Quita viu-se de re-
em casa, sem roupa, e sem officio, por que a
ão terrivel da catastrophe não dava logar a tou-
em arrebiques. Uma irmã de Quita era casada
ıtonio José Cota; para casa de sua filha foi vi-
ria Rosaria, mãe do poeta, em quanto a prole
ɔ cazal não augmentava. Quita encontrou um
em casa de Dona Thereza Theodora de Aloim,
com o Doutor Balthazar Tara; a origem d'este
ɔontaneo de beneficencia é desconhecida, e não

se póde explicar sómente pela opulencia de D.
za em querer um cabelleireiro assistente. Mig
berio Piedegache, amigo intimo de Quita, diz q
achou «na beneficencia de D. Thereza Theod
Aloim, casa, abrigo, vestidos e dinheiro. Des
epoca (1755) viveu experimentando os effeitos d
le animo generoso, que desvelado *prevenia* não
cisões, por que nunca mais conheceu, sim *as*
*que podia appetecer.*» No *Epitome* de Piedeg
Doutor Tara apparece secundariamente, e tudo
varia a suppôr episodios romanescos se elles r
dassem na tradição. Quita celebrava com a mais
centrada paixão em seus Idylios a generosa Don
reza, com o nome poetico de Tircêa. Em um so
Bingre, que nasceu sete annos antes da morte d
ta, em 1763, se descobre que o poeta era cabell
da sua protectora:

Os fios de ouro de Tircêa bella
O namorado Quita penteava,
E sobre o seu topete lhe formava
Uma pyra de Amor com uma estrella.

Movendo a mão sutil e os olhos n'ella,
As rosalinas faces lhe beijava,
N'um espelho, o toucado lhe mostrava,
Que fazia bradar com gosto a ella:

«Que penteado é este? Oh céo! que vejo?
«Uma pyra! uma estrella! é um thesouro
«Que comtigo, meu Quita, ter desejo.»

Disse; e gostosa c'um prazer vindouro,
No pente de marfim pregou um beijo,
E o pente transformou-se em lyra de ouro. (1)

O soneto mimoso de Bingre não se comprehende,
se lhe descobre o verdadeiro merito, ignorando a
igem dos penteados cortezãos do seculo XVIII; em
as miniaturas d'esta época, como no retrato da Mar-
a de Alorna, é que se fórma ideia d'esses caprichos
naginação, em que se aberrava do natural ficando
re bonito. Depois do meado do seculo XVIII em
te, os penteados tornaram-se extravagantes; em
las tranças lustrosas e madeixas da elegante sim-
lade da côrte de Luiz XIV, os cabellos eriçaram-se
neira de Bastilhas, ou como prenuncios do Terror;
m seculo sensual, não bastava a côr setinea dos
los para algemar corações, quizeram mais, quize-
ornar a expressão suave e meiga, dar ternura aos
por meio dos polvilhos de amido e de diamante.
bellos transformam-se em labaredas de uma pyra
os olhos chammejam; os laços, os topes, as pero-
s fitas vem-se enastrar n'esta catadupa; as pen-
e aves do Oriente, fazem da cabeça das grandes
s um florão que ondula e doudeja nas festas ga-
dos cesaristas. Os cabellos representavam a as-
to do tempo, tecidos em cadafalsos, em açafates
res; com os ferros de frisar, com as móscas e as
as, exprimiam a gamma de todas as paixões po-

) *Ms.*, t. I, p. 289.

liticas e amorosas. Nas Comedias de Cordel, nos versos de Tolentino e Antonio Lobo de Carvalho, são frequentes as censuras contra as modas francezas introduzidas em Portugal. Pelo soneto de Bingre, conhece-se que Domingos dos Reis Quita era um cabelleireiro artista e inventor, capaz de exaltar as damas com os seus penteados. Depois do Terremoto correram-lhe os melhores annos da vida; erecta a Arcadia Portugueza em 1757, por homens que occupavam altos cargos na republica, é para admirar como Quita foi admittido n'aquella congregação de eruditos, sem saber grego nem latim. O seu talento só não bastava para vencer este preconceito academico; para penitenciar-se de tal falta, remiu-se decorando a descorada Epistola de Horacio chamada *Poetica*, traduzida pelo gelado Candido Lusitano. Chamou-se na Arcadia, Alcino Micenio; teve relações intimas com Garção (Corydon Erymantheo) com José Dias Pereira (Silvano Ericino) com José Gonsalves de Moraes (Fido Leucacio) e com outros muitos arcades. Influenciado pelas ideias proclamadas pela Arcadia ácerca da restauração do Theatro portuguez, Quita tambem tentou a tragedia classica. Emquanto os outros luctavam dentro das Poeticas dos rhetoricos, Alcino escrevia o modelo dos dramas pastoraes na *Lycore*; em 1761 escreveu, ou pôz em verso o plano da Tragedia *Megara* de Miguel Tiberio Piedegache.

Foi justamente no anno de 1761, que Domingos dos Reis Quita, residindo ainda em casa de D. Thereza Theodora de Aloim, adoeceu de uma phtysica, como diz

Piedegache; durante um anno foi tratado com o mais extraordinario disvello por Tircêa: «De dia o alimentava solicita, de noite o velava cuidadosa, suavisando o tormento da molestia com o mimoso trato, consolatorias praticas, maternal affecto.» Restituido á vida, o poeta via-se amado e respeitado pelo publico; os livreiros Borel e Rolland em 1766 publicaram os seus versos em dois volumes. Talvez a leitura dos versos, ou o rumor do Idylio IX, em que se canta o amor de Tircêa, suscitassem nova desgraça ao poeta. Quita adoeceu em 1767 com uma febre lenta. Dos seus protectores diz Piedegache: «De noite se levantavam da cama uma e outro repetidas vezes, D. Thereza, para applicar os remedios, ou ministrar os alimentos, o Doutor Tara para observar a molestia e reflectir no curativo.» Piedegache não dá a entender nem vagamente o drama tenebroso que se seguiu, mas os proprios factos que recolheu, descobrem a verdade.

A 13 de Julho de 1770, Quita abandonou repentinamente a casa dos seus protectores, a pretexto de livrar seu cunhado Antonio José Cota, que tinha uma numerosa familia, do encargo de sustentar sua sogra Maria Rosaria; no dia 22 de Agosto d'este mesmo anno, como diz Piedegache «depois de uma tormentosa noite, amanheceu muito doente *por causa de uma indigestão,* que o salteava, *e logo se persuadiu ser chegado o termo da sua vida.*» Assim doente, e fallecendo de um modo quasi mysterioso nove dias depois de haver deixado a casa do Doutor Tara, tornavam-se serias as

suspeitas. É certo, que o Doutor o tornou a levar sua casa no dia 23, aonde morreu a 26 de Agos 1770, com quarenta e dois annos de edade.

Sua irmã, casada com Antonio José Cota, rec os manuscriptos do poeta; d'elles se serviu Piedeg para a edição de 1781: «Resolvi-me pois a reimp as suas obras, por serem já rarissimas; e sabendo mã do defunto Author, que eu lhe queria dar nov da, immortalisando mais o seu nome, me deu tod manuscriptos que tinha de seu irmão, e assim dar publico todas as Obras de um auctor nosso e m no.» Tambem pela tradição conservada na famil irmã do Quita é que se vulgarisou o seu enver mento pelo Doutor Balthazar Tara; é certo que D. reza Theodora de Aloim falleceu tambem primeir que seu marido. Em uma nota do *Passeio*, do José Maria da Costa e Silva, que pôde consultar a tradição do seculo XVIII, se lê: «Um sobrinho de mingos dos Reis Quita, me affirmou que o ma d'esta senhora, que era Medico, envenenara o P para vingar os zellos que d'elle concebera; não o mo, nem o nego. É porém constante que elle habi em casa do Doutor Tara; que o mal de que elle f ceu o atacou repentinamente estando a ceiar; e q Doutor Tara tratou d'elle. O meu amigo, que o egualmente de Quita, o bacharel Domingos Maxim Torres, na Ecloga em que lhe deplora a morte pa insinuar o facto de envenenamento, nos seguintes sos:

Ceava um dia... (dia desgraçado!)
De seus fructos alegre o brando Alcino,
Ao céo dando mil graças e louvores.
Come um pômo... Talvez *envenenado*
Do pestilente bafo viperino;
*Subito o saltearam* crueis *dores*,
*Ancias* mortaes e *frigidos suóres*.
Como póde Natura
Crear n'esta espessura
Tão activo *veneno*, que tocando
Esses teus doces labios, n'um momento
Se não fosse mudando
Em suave, salutifero sustento.
Jaz trabalhado do mortal *veneno*,
Fitos os olhos fitas as pestanas,
No céo resplándecente e cristalino.
Com o semblante angelico e sereno.
Ao redor os Pastores e as Serranas
Suspiram tristemente de contino,
Até que vendo emfim o pobre Alcino
Lédo, constante e forte,
Chegar-se a feia morte,» etc. (1)

[I]nfeliz na vida intima, Quita soffreu fatidicos re-
[v]es nas obras que escreveu. A sua tragedia *Segunda*
[Cast]*ro*, jazeu longo tempo esquecida, emquanto a *No*-
[va C]*astro*, inteiramente roubada da sua, e peorada na
[ling]uagem emphatica com que exprime as situações
[…]s, alcançou por muito tempo a João Baptista Go-
[me]s os fóros de primeiro tragico. Inferior á *Inez* de Fi-
[gue]redo emquanto á concepção do pathetico, conhece-
la comedia de Guevara, até ali imitada, a *Segunda*
[Cast]*ro* de Quita é de uma acção simples mas pendendo
o convencional das tragedias francezas. Quando

1) Notas ao Poema, p. 53, ed. 1844.

Manoel de Figueiredo tratou este assumpto, só conhecia a *Castro* de Ferreira: Quita e seu amigo Piedegache desprezavam este modelo, combatendo-o com as proprias regras classicas.

Da Tragedia *Castro*, de Antonio Ferreira, escreviam em 1761, no prologo da tragedia *Megara*: «não nos accomodamos a admittir na serie das verdadeiras tragedias formadas sobre os modellos ou originaes dos referidos tragicos (Eschylo, Euripedes, Sophocles) a *D. Ignez de Castro* de Antonio Ferreira, por não haver n'este drama interesse, caracteres, costumes, nem dicção; e porque uma narração languida dividida em cinco Actos de uma acção que, ainda que verdadeiramente tragica, nem interessa, nem excita a paixão e affectos dos leitores. N'este Poema se nos representa el-rei Dom Affonso IV como um Principe indeciso, flebil e sem resolução; seus dois Ministros como dois infames: o Principe Dom Pedro como um effeminado, e sem caracter proprio; D. Ignez como uma namorada de novella, e a sua Ama como uma velha tonta e indulgente. Não negaremos serem tão admiraveis os seus Córos, que podem servir de modello ao côro da Tragedia; que os conceitos que n'elles se encontram com profusão de nenhum modo são violentos ou importunos, sim naturaes e judiciosos; e que estes Córos até pela metrificação se diversificam do resto do Drama.» (1)

(1) *Megara*, tragedia. Dissertação sobre a Tragedia, p. I.

Um dos defeitos de que accusavam a tragedia de 'erreira era o nunca se encontrarem em scena Dom 'edro e Ignez; Quita ao emprehender a *Segunda Casro*, seguindo a regra das unidades, começa por um ialogo entre o principe e a sua amada. A regularidale do verso endecasyllabo, a tendencia para as expresões banaes do sentimento, a impossibilidade de poder malysar a passividade psychologica e tirar da sua lescripção o verdadeiro lyrismo, torna este dialogo uma lescorada e longa ecloga academica. Ignez está afflicta, o seu principe procura em vão consolal-a; ella sabe que chegou á côrte o embaixador de Castella a tratar do casamento de Dom Pedro com a infanta Dona Beatriz, sabe que Dom Affonso IV desconhece o laço indissoluvel que o une a Dona Ignez de Castro, receia a a sua chegada repentina a Coimbra, estremece ao presentir os planos ardilosos de crueis conselheiros. N'estas queixas entra de repente Almeida, que na Comedia de Guevara é o creado com o caracter de bobo da edade media, e na tragedia de Quita é o confidente imposto pelos poetas francezes; Almeida dá parte ao principe da chegada de el-rei seu pae a Coimbra. Dom Pedro e seu pae encontram-se a sós; o velho monarcha reprehende-o por não ter apparecido quando o chamava á côrte; em seguida dá-lhe parte de que a Infante Dona Beatriz, que hade ser sua esposa, já partiu de Castella, e que n'esse mesmo dia se devem celebrar os desposorios. Esta situação urgente e difficil foi inventada por Guevara, que a levou até ás ultimas consequen-

cias; na comedia hespanhola a infanta chama-se Branca de Navarra; Quita aproveitou-se d'este lance modificando-o segundo o cultismo imitado da scena franceza; chama-lhe Beatriz, e não a expõe ás violencias e torturas moraes de um encontro com Ignez de Castro, nem á rudeza vehemente do namorado principe. João Baptista Gomes reproduziu servilmente esta transformação na *Nova Castro*. Dom Affonso IV procura levar seu filho com rasões de estado para acceitar o casamento com a infanta de Castella; o principe recusa-se a tudo, até que o rei repelle-o da sua presença, dizendo que vae substituir o horror pela ternura. Coelho e Pacheco, redusidos á posição falsa de confidentes, aconselham a morte de D. Ignez de Castro, o rei hesita, e prefere antes que a metam em perpétua clausura. O Embaixador de Castella ao trazer a sua mensagem, sabe que o casamento de D. Pedro se torna impossivel por causa dos amores de Dona Ignez de Castro; como politico pede o desterro da amante. O acto termina com a retirada do rei e da côrte que abraçam o designio de mandarem clausurar Ignez em um mosteiro de Castella.— No segundo acto, conformando-se com o exclusivo systema de confidencias, D. Pedro lamenta-se com o seu criado Almeida ao saber da sentença que desterra D. Ignez de Castro; n'este longo dialogo, em que a violencia está sómente nas palavras, nunca um grito de verdade natural perturba as composturas rhetoricas; a este segue-se o encontro do principe com o *Embaixador* de Castella, que propoz o alvitre para o desterro

da Castro. A situação é tambem violenta e bem trazida: o principe ameaça-o, suscitando assim um conflito politico. Dom Affonso IV acode á pressa para salvar a tranquillidade de seus estados, e manda o filho preso para um castello proximo, como na comedia de Guevara. D'aqui em diante tornam-se legitimos todos s tramas dos Conselheiros para conseguirem a morte e Ignez; o poeta queria tornar sympathico o typo de Dom Affonso IV, mas não tem outro meio senão fazel-o rotestar contra a ideia do assassinato, sensibilisal-o iante das lagrimas de Dona Ignez, commovel-o com a ista de seus indefesos netos, e por fim deixar escapar em m momento de fraqueza a sentença fatal, e revogal-a uando já não é tempo. João Baptista Gomes começou *Nova Castro* pelo plagiato do acto terceiro da tragedia de Quita; mudou o nome da ama Leonor em Elvira, deslocou a prisão do principe, e diminuiu a importancia do Embaixador, que na tragedia de Quita ega a interceder pela vida da Castro. O final de ambas as tragedias é rigorosamente o mesmo; el-rei manda soltar seu filho, para o restituir á sua amada, mas voltar a Coimbra, ao entrar no palacio, encontra-a unhalada. Quita remata com algumas maximas moes, deixando suspenso o resultado da acção. A *Senda Castro* teve a sua origem na comedia de Guera, transformou-se no genio idylico de Quita, que a bmetteu á regra das unidades classicas aprendidas elle nas tragedias francezas. João Baptista Gomes ua-lhe o exagerado lyrismo, e com uma versificação

mais apta para ser declamada, conseguiu sem talento roubar a Quita a popularidade da sua tragedia.

Influenciado pela tentativa da Arcadia, que só via a restauração do nosso theatro na imitação dos classicos francezes, Quita não se desobrigou da missão de árcade sómente com uma tragedia. A sua *Hermione* veiu continuar aquelle esforço impotente; n'esta tragedia em cinco actos, a acção é rica de situações mas sempre pobre de linguagem, por causa da incapacidade da observação philosophica. Eis pouco mais ou menos o seu entrecho: Hermione, rainha do Epyro e esposa de Pyrro, sente-se desprezada por seu marido, que estava apaixonado por uma escrava que trouxera da guerra de Troya, chamada Chricea. Ambas deram á luz dois filhos de Pyrro, no mesmo dia: Hermione foi mãe de Idamante, e Chricea de Polymene. Pyrro, louco pela troyana, querendo que o filho d'ella viesse a herdar o throno, trocou as duas crianças; sómente Chricea o sabe. Por fatalidade Polymene é assassinado por seu irmão Idamante; a rainha Hermione chora-o, suppondo que perdêra para sempre seu filho, mas a dôr legitima penetra no coração de Chricea. Succede morrer Pyrro na guerra, dividem-se as partidos entre a rainha e o filho da escrava troyana. Chricea é perseguida por Hermione, que vinga todos os antigos crimes na pessoa de Idamante. Morto o supposto filho da escrava, apparece vindo da guerra Arbante, dizendo que Pyrro ao cair no campo da batalha o mandára declarar o erro das duas crianças, por que isso mesmo

pedira a troyana Chricea. Amontoam-se os confli-
as collisões, as peripecias, os lances imprevistos,
a linguagem,... sempre rhetorica. N'esta tragedia
a aproximava-se mais dos modelos gregos, não no
ito ou na simplicidade heroica, mas na forma exte-
e normal, nos Córos, com as complicadas divisões
trophe e Antistrophe, tornando-se o Corifeu perso-
n independente. A tentativa da Arcadia não po-
roduzir resultado; em uma época de despotismo
arquez de Pombal, imitava as tragedias inspira-
elo despotismo de Richelieu e de Luiz XIV. Qui-
ibem proclamava esta doutrina na *Hermione*:

Aos designios dos Reis como aos dos Deuses
Os olhos fechar devem fieis vassallos,
E submettendo-se ao poder do sceptro
Devem, sem impugnal-os obedientes
Respeitar seus decretos absolutos.

pesar d'estas fórmulas degradantes, e da grande
idade de versos com que o poeta festejava a fa-
do Marquez de Pombal, nem por isso deixou de
desvalido, encontrando compaixão em alguns ami-
ue pouco podiam n'esse seculo de privilegios. Na
emia Real das Sciencias de Lisboa, que succedeu
ademia de Historia, tambem se cultivou a trage-
ranceza; aí se coroôu a *Osmia*, e Francisco Dias
es aí leu a sua tragedia *Ifigenia*. Ainda as trage-
francezas davam que fazer ás nossas Academias,
do os episodios da historia portuguesa offereciam

situações para inventar o drama moderno. Os francezes fizeram no seculo XVIII o mesmo que os hespanhoes no seculo XVII; em uma carta de Lemercier, datada de 1796, se lê: «Em breve espero representar uma comedia acabada ha um mez. Tem o titulo de *Pinto*. Tive em mira, ao compôl-a, despojar uma grande acção de todo o ornamento poetico que a desnatura, de apresentar os personagens falando, obrando como na vida real, e abandonar o prestigio, quasi sempre infiel da tragedia e dos versos felizes.» Aqui estava a condemnação do theatro classico francez; o campo de batalha foi um assumpto tirado da historia portugueza, da revolução de 1640, e o protogonista o vulto de João Pinto Ribeiro. Estava formada a nuvem para a grande tempestade do Romantismo.

## LIVRO VII

### A OPERA E O CESARISMO

De todas as fórmas litterarias a que mais agradava á realeza foi a Opera, porque proporcionava prazeres faceis, para todos os sentidos: dava azo aos dispendios dos grandes espectaculos, facilitava as intrigas amorosas dos bastidores, alegrava os olhos com o scenario, prendia pelas palavras, encantava pela musica, endoudecia com a dança; era um prazer superficial mas variado, inventado para quem se sentia morrer e queria sorver haustos continuados e variadissimos de voluptuosidade. No seculo XVIII deu-se o mesmo phenomeno excepcional que apresentaram os thronos do seculo XVI; n'aquelle tempo governaram a Europa doudos e fanaticos como Henrique VIII, Carlos V, Francisco I, Dom Manoel e Dom João III: no seculo XVIII a devassidão sentou-se nos thronos; a par de um Luiz XV, e de

um Leopoldo, temos um Dom João v, fazend
vellas o seu *Parc aux Cerfs*. Aquelles monarcl
taram as guerras religiosas e os exercitos pern
porque tinham força; estes, sentindo que se n
o poder, quizeram gosar tudo n'um dia, gast
de dinheiro, quizeram como Cesar ser mari
das as mulheres, procuraram todas as fontes c
res faceis, e n'essa avidez, sem o comprehe
moveram o desenvolvimento da Opera.

Esta fórma sublime e complexa da Arte, e
Portugal depois da paz de Utrecht, quando a
religioso de Dom João v tendo-se esgotado n
da Patriarchal, lhe appeteceram ter aventuras
com as actrizes, e fazer na sua côrte o mesm
côrtes da Allemanha e França se passava, c
ciosamente o descreve D'Aponte. Dom João v
o cyclo d'estas aventuras com a Petronilla.
as Operas representadas pela Companhia das 
se vê sempre a dedicatoria á Nobreza de Por
Operas eram representadas para celebrar os
sarios da familia real, a nomeação do Patriar
samento dos principes, ou as doudices do ca
Marquez de Pombal approveitou-se da Opera
bello instrumento de Cesarismo; distraía dos
publicos a attenção do monarcha com os assom
pectaculos, e enervava a aristocracia, que ía s
do á vontade. Depois da revolução popular do
1757, Francisco de Almada serviu-se da 
Corpo da Guarda, para distraír os burguezes

:ommentarios. O Padre Francisco Bernardo de
na *Gazeta Litteraria* de 1762 foi o primeiro que
ıa intenção dolosa, lamentando tambem que a
tivesse tão pouca profundidade, só por levar
a distraír o espirito dos que se enfadavam com a
ıação da soberania. Emquanto as colonias inun-
o erario com dinheiro, a realeza attraía a Por-
; maiores cantores do mundo, como Caffarelli ou
, pensionava os maiores compositores, como Jo-
Cimarosa, Paesielo e David Perez, tinha seus
:esareos á maneira italiana, como Gaetano Mar-
dava largas ao genio perdulario e fabuloso de
loni, architecto e scenographo capaz de empo-
:om os seus apparatos a propria Inglaterra ou a
. Com estas condições a arte nada tinha de vi-
eriodo do brilhantismo foi ephemero e sem con-
ia. A Opera decaíu, perdeu entre nós os seus
:ultores, dissiminou-se uma esterilidade e falta
› esthetico na nação; procura-se debalde a cau-
por si é bem evidente, é porque — a realeza
re.

CAPITULO I

## Primeiro periodo: Bailes, Pastoraes e Serena

## (1682-1735)

A Opera italiana anda ligada á historia do Theatro por —Lacuna entre 1682 e 1735 na historia da Opera em gal. — Escarneo com que se recebeu em Lisboa a Opera italiana. — Influencia do *Discurso Theologico* d Ignacio Camargo no pouco desenvolvimento da Opera tugal. — Uso exclusivo dos Vilhancicos. — Caracter João v, e sua paixão pelas festas liturgicas. — A *Fa Alfeo y Arethusa*, em 1712.—As Lôas nos mosteiros e — Operas cantadas no Paço de 1720 a 1728. — *Os B Belorofonte* e *Transformação de Dafne*.— As Comed panholas embaraçam o desenvolvimento da Opera. — cia da paz de Utrecht. — O Theatro da Trindade, e da Companhia lyrica das Paghetti em 1735.

O Theatro portuguez no seculo XVIII foi qu inteiramente dominado e absorvido pela Opera na; o mesmo aconteceu com a vida politica da identificada no despotismo dos monarchas. Anto sé da Silva e Nicolau Luiz escreveram toman modelo as Operas italianas, e a pompa das m scenographicas; quando a Arcadia se ergueu f oppôr um dique a esta torrente do mau gosto q rilisava a creação dramatica. A Opera, como mento predilecto dos nossos monarchas, trouxe tugal os melhores compositores, os melhores ca os melhores scenographos, e os mais artificio chitectos; os theatros portuguezes lucraram no *volvimento* material, mas ficaram vasios, perd

liberdade que fecunda o genio. É por isso que se não pode terminar a nossa historia dramatica n'este seculo sem mostrar o desenvolvimento d'esta forma nova e complexa da Arte.

Um grande vacuo existia entre 1682, tempo em que pela primeira vez se ouviu Musica italiana em Lisboa, segundo as *Memorias* d'Aucourt e Padilha (1) o anno de 1735, em que chegou a Portugal uma ompanhia lyrica italiana, chamada das *Paquetas*. 'arece inexplicavel esta lacuna, que se attribuia mais deficiencia das investigações historicas, do que á lta d'estes espectaculos na côrte portugueza. É cer- que a Opera representada em Lisboa em 1682, pro- ocou bastante escarneo, como confessa o proprio Au- urt e Padilha; esta circumstancia explica de algum odo que seriam mallogrados os esforços para tornar a petir a este povo catholico essa nova forma da musi- profana. Em 1690 reimprimiu-se em Portugal o lebre *Discurso Theologico sobre los Theatros y Co- edias d'este siglo,* pelo Padre Jesuita Ignacio de Ca- argo: a reproducção d'este furibundo livro dois an- os depois do seu apparecimento em Hespanha, revela e se procurava combater entre nós o uso dos especta- los profanos. Aí achamos esta condemnação contra a sica dramatica: «A musica dos Theatros de Hespa- a está hoje em todos os primores tão adiantada, e o sobida de ponto, que não parece poder chegar a

(1) *Historia do Theatro portuguez*, liv. IV, cap. 9, p. 355.

mais. Porque a doce harmonia dos instrument
treza e a suavidade das vozes, a conceituosa
das letras, a variedade e doçura dos *Tonos*,
bor dos estribilhos, a graça dos quebros, a s
dos redobles e contrapontos, fazem tão sua
ciosa harmonia, que tem os ouvintes suspens
enfeitiçados. A qualquer letrinha ou tono qu
no theatro lhe dão tal graça e tal sal, que
aquelle celeberrimo Musico da Capella Real,
va com admiração que nunca elle podera com
de tanto primor: e dizia por graça, que sem
Diabo era nos Pateos mestre de Capella; c
facil de crêr, e muito antes a disse seriam
Chrysostomo, que comparando a musica de Ig
a do Theatro, diz que ha entre as duas tanta
ça, como de ouvir vozes de anjos a ouvir voz
animaes immundos que estão grunhindo (exp
Santo) em um chafurdeiro: porque pelas bo
seus ministros fala Christo, mas pela dos Fa
Diabo. Todos os *Tonos* que se cantam nas C
sem que apenas n'isto haja variedade algum
materias amorosas, ternuras e finezas loucas, e
de affectos e de cuidado, queixas de amantes,
de damas, louvores de formusuras: não tem
mes do que Cupidos, Venus, Narcisos, Adonis
Cloris, Cinthias, Anardas e Filis, tyrannias
milagres de belleza, rigores de deidades, di
possiveis, laços de cabello, neve das mãos, fl
*olhos*, coraes dos labios, ethna dos peitos, pr

fogo dos corações. Não é isto?... Especial-
indo soar entre aquellas vozes amorosas os
oces e suaves das mulheres, cuja enganosa
ta, e perverte as almas, como pondera bem
am Victor, assim como a sua mentirosa formo-
nma a carne em torpes concupiscencias.» (1)
d'esta dura sentença contra a musica thea-
m tempo em que a *letra redonda* gosava de
e indiscutivel, explica-se o escarneo que cau-
um povo fanatico as Operas italianas. A pri-
sequencia d'esta condemnação jesuitica está
desenvolvimento que tiveram os Vilhancicos,
662 até 1715. Na Bibliotheca da Universi-
e esta imponente collecção. O Vilhancico tem
complicada como a Opera; em geral dividia-
Nocturnos, e cada Nocturno em dois Vilhan-
era composto de uma Introducção, Roman-
lho e Coplas, separado do segundo Vilhanci-
Responsorio. Parece-nos pela forma litteraria
l italiano tornado exageradamente religioso.
eros os Vilhancicos cantados na Capella de
o II, nas Matinas do Natal e Reis: começam,
o de Coimbra em 1669 até 1706; são quasi
espanhol, mas tem certas partes escriptas em
Este facto explica o nenhum desenvolvimento

ção de Lisboa de 1690, na Imprensa de Miguel Ma-
l a 85. Temos á vista um bello exemplar, que nos
ollicitude do bom amigo e snr. Joaquim José Mar-
balha sem alarde sobre as nossas antiguidades.

da Opera italiana. Existe tambem uma vasta
de Vilhancicos que se cantaram na Capella Re
la-Viçosa do Serenissimo principe Dom João v,
tinas e festas dos Reis, impressão de Evora,
Em 1707 continuaram a cantar-se Vilhanci
do novo monarcha, uma e muitas vezes no an
pre ininterrompidamente até 1715, pelo menos,
vê pela collecção da Universidade. Nem se
Vilhancicos eram de Natal e Reis: da Capel
João v existem uns de 1713 intitulados do I
tor; n'este tempo já os Vilhancicos começav
*Recitativos,* arietas, arias, modificações produz
approximação da Opera italiana.

Assim como Dom João v imitou o Aque
Maintenon nos Arcos das Aguas Livres, reprod
pompa da côrte franceza não deixaria de int
Opera, se o genio religioso o não levasse a o
da reforma da Capella Real, da creação de
lenta Patriarchal, e de innumeras dotações e p
que absorviam as rendas da nação. Os prim
nos do seu reinado foram perturbados com a
da successão ao throno de Hespanha, pela in
Brazil, e pelo protectorado inglez. Para a sua
Real, Dom João v mandou vir os melhores
italianos, mas o canto-chão merecia-lhe mais sy
fundando em S. José de Riba Mar uma eschol
da por um frade veneziano. Estavam os eleme
á admissão da Opera, faltava o sôpro vital.
*musicos* que vieram para a Patriarchal conta

ie era excellente scenographo, chamado o Annibali-
o; qualquer circumstancia bastaria para fazer reve-
'o seu talento. Mas Dom João v, na phrase de Fre-
ico II, fez da liturgia a sua pragmatica, transformou
palacios em conventos, fez dos frades os seus grana-
ros, e das freiras as suas amasias.

Depois dos Vilhancicos, a primeira tentativa que
ontramos para a introducção da Opera na côrte de
n João v, é a *Fabula de Alfeo y Aretusa, fiesta*
*moniosa con toda la variedad de instrumientos mu-*
*s, con que la Reyna nuestra Señora D. Marianna*
*Austria celebró el real nombre Del-Rei nuestro Se-*
*D. Juan V, a 24 de Junio deste año de 1712,* por
z Calisto de Acosta y Faria. Imprimiu-se em Lis-
na imprensa de Miguel Manescal, impressor do
o Officio e da Casa de Bragança. Existe um exem-
na Bibliotheca do Porto, mas da sua leitura apenas
ra uma triste opinião do librettista. Consta dos se-
ntes personagens:

*Primeira voz:* Alfeo.
*Segunda voz:* Aretusa.
*Terceira voz:* Diana.

Compõe-se de córos, recitados, arias, coplas, ele-
tos dos velhos Vilhancicos. A *Fabula* é no rigor da
vra um Vilhancico, com a differença do assumpto
mythologico e se prestar ás transformações e tra-
as da scena. Em 1713 encontramos outra vez re-
lo este gosto, na peça do mesmo Luiz Calisto da
a e Faria: *El poder de la Harmonia, fiesta de*

*Zarzuela, que à los felices años del Rey nuestro D. Juan V se representó en su real palacio el* ι *de Octubro de 1713.* Lisboa, na Officina real D deana. Este mesmo auctor tornou a caír outra ∖ fórma batida dos Vilhancicos. Em 1716 represen outra *Zarzuela* sua no Convento de Santa Cla Lisboa.

Nas ordens religiosas começou o desenvolvi da Musica em Portugal; aí mesmo se achavam ( mentos para a creação da Opera moderna. Abu as Lôas do principio do seculo XVIII, em que s( alliança da musica com o drama; á maneira dos positores da Italia, tratavamos tambem assumpto thologicos. Na *Floresta Apollinea,* de Antonio d ma Barros Pereira, escripta antes de 1718, como pela dedicatoria, encontramos uma Lôa para a ( dia *La infeliz Aurora y fineza acreditada,* de D. cisco de Leiva, quasi toda em musica; são pe gens: Orfeo, Anfion, o Céo, a Terra, o Sol, a e Córos. Esta Lôa era dedicada a Dom Gaspar d carnação, Geral dos Conegos regulares de Sam Vi de Fóra, e podemos asseverar que foi representad tes de 1716, porque n'esta mesma obra se enc outra Lôa, tambem em musica, que os discipulo escholas representaram quando elle saíu eleito pe gunda vez Geral dos Conegos regulares. N'est meira Lôa, quando se indica o personagem, vem pre a rubrica *canta;* haviam dois Córos que repres vam separadamente, formando depois grandes co

CORO I: Pues a Gaspar hizo
El mas superior.

CORO II: Pues todos sus dones
A Francisco diò.

TODA LA MUSICA: Y la tierra alegre
Y el ayre veloz
Con gracia, con dicha
Con admiracion
Canten y repitan, etc.

Quasi no fim da peça, lê-se esta rubrica: «Canta la Musica lo que se sigue, con repiticion de los instrumentos, à cuyo son se hara el sarao, etc.» Na segunda Lôa representada pelos escholares de Sam Vicente de Fóra, são interlocutores o Céo, a Terra, o Sol, e a Rosa. As rubricas deixam em evidencia o caracter lyrico da peça: «*Sale la Fama cantando.* — *Sale el Cielo cantando.* — *Sale la Tierra por la otra parte cantando,* etc.» Os recitativos vem tambem indicados, mas raramente; a Lôa termina com um grande coral formado de todos os personagens.

Egualmente pertence a Antonio de Lima Barros Pereira a Lôa para a Comedia *Tambien se ama en el abysmo,* «que se representó en un Monasterio de Religiosas.» São personagens a Fama, Febo, Flora, Cupido, Anteros, Oceano, 4 Tritões, 4 Ninfas, e 1.º e 2.º Côro. As rubricas d'esta Lôa são curiosissimas, para se conhecer o estado do theatro nos conventos de religiosas: *Correse en lo alto del vestuario una cortina, y aparece la Fama, vestida como se pinta con alas, muchas*

Sessa tudo quanto habita
Deste globo hasta el confin,
Que en esta noche gloriosa
Se alla al gusto mas felis, etc.

Depois de cantar uns vinte e tres versos: «*Co*
*las dos cortinas de los lados nel vestuario, y sa*
*mismo tiempo de la parte derecha Febo en un*
*triunfal, todo dorado, con capa, septro en la*
*y corona imperial en la cabeça, de oro ò de su*
*y à las espaldas un resplandor con muchos rayos*
*bien dorado, y por la otra parte saldrá Flora*
*carro con pintura de blanco, matizado de varias*
*chas flores, y ella vestida de blanco tambien con f*
*y en la cabeça una guirlanda de las mismas flore*
*y cantan, sin que se vean, lo que se sigue, mirand*
*Fama.*» Seguem-se varios duetos e córos, e por
«*Correse la cortina del medio del vestuario, que*
*mayor portada que las otras, y aparece un mar,*
*olas se estaran moviendo por arteficio, y por entre*

*verde, ojos postiços, entre verde y blanco, las narizes remachadas, y de la cinta abaxo en forma de forma de peze de color verdinegra, y cola mas larga que de las Ninfas, y algunas conchas, etc. y detraz desto estará el Oceano de viejo en una silla mas alta, etc.»* A scena que se segue era toda declamada. Dava-se depois um combate de Cupido e Anteros: *«Baxará por dentro del vestuario una nube, y llegando junto al mar, se abrirá y saldran delle en braços como luchando, Cupido y Anteros, vestidos como el Amor se pinta, etc, y saliendo al tablado representan, etc.»* N'esta lucta triumpha o Amor. *«Salen al tablado las Ninfas y Tritones, y al mismo tiempo se retiran Cupido y Anteros (sin dar las espaldas al auditorio) y quedaran junto al Oceano, y lo mismo haran Febo e Flora, quedando dentro de las portadas por donde salieron; y los Tritones y Ninfas empieçan el saráo al son de los instrumentos despues de la Musica...»* Canta-se uma quadra, e: *«Repiten los instrumentes, a cuyo son se haze el saráo, y se van retirando, hasta quedaren dentro del vestuario de la misma suerte, que estavan con el Oceano, y luego se corren todas las cortinas a un mismo tiempo, encubriendose todo, etc.»* (1)

Estes divertimentos scenicos e espectaculosos resentem-se da influencia do faustoso e sensual Dom João V. Os divertimentos hieraticos levavam para as repre-

(1) *Floresta Apollinea*, do padre Antonio de Lima Barros Pereira, natural da cidade do Porto. Lisbôa, 1720. Pag. 1, 68, e 99.

sentações lyricas nos conventos; o caracter religioso de Dom João v, querendo imitar a côrte de Luiz xv, achava nos costumes monachaes uma lisonja á sua tendencia. Os musicos que vieram de Italia para a *Patriarchal* de Lisboa foram os primeiros que introduziram a Opera no palacio real; Anibalinho era cantor da Capella do patriarchado e ao mesmo tempo pintava as vistas e scenarios, como vemos pelas *Memorias* de Cyrillo Volckmar Machado.

Não se pode negar o atrazo da Opera ao triste estado politico de Portugal, porque logo depois do tratado do Utrecht, começaram verdadeiramente na côrte os espectaculos musicaes.

A gravura, a pintura scenographica e a fresco, e a architectura civil chegaram a um auge surprehendente. O Conde da Ericeira com a sua Academia Portugueza, imitação da Academia franceza, no dia dos annos de Dom João v, em 1719, appresentou-se no paço a pedido da rainha, com os seus academicos, e elle proprio compoz a letra das diversas scenas allegoricas que deviam ser cantadas. Dom João v estimou tanto aquelles discursos, que se declarou protector da associação, que ficou d'aí em diante com o titulo de *Academia Real de Historia Portugueza.*

Os fidalgos portuguezes, que andavam em embaixadas nas côrtes estrangeiras, tambem não pouco contribuiriam para induzir Dom João v a querer gosar esses divertimentos regios.

*Quando* estava embaixador em Roma o Conde das

veias André de Mello de Castro, representou-se no palacio a 2 de Janeiro de 1724 *La Triguena, fa- pastoral.* No prologo ao leitor, diz-se que esta ra foi composta por mandado do Conde das Gal- s, embaixador junto de Innocencio XIII, para cele- em Roma o nascimento do quarto filho de Dom v; foi posta em musica por Francesco Gasparini, ıtaram-na Carlo Broschi, Tito Farinello, Giacinto ına, il Farfallino, Giovana Magnacase, la Cittadi- Domenico Federici. Nos intervallos executaram a Magdalena Barlocci, Girolamo Barloluzzi, il Re- , e Pietro Mozzi.

 elos librettos que temos encontrado podem-se de- nar os seguintes espectaculos musicaes na côrte m João v:

1720

*ıntata Pastorale,* Serenata da cantarse nel gior- S. Giovani evangelista nel reggio Palazzo de ni quinto Rè di Portogallo. Interlocutores: Tir- indo, Rosalba, Delmira, Damone, Polidora. —É da em duas partes. Termina com estes versos:

Dalla Fama hoggi si scriva
Negli allori, e in ogni petto
Di Giovani il nome eletto
Che il sua strale Amor ne dà.
Cosi fia, che sempre viva
Nelle piante, e in ogni core
La sua gloria, il suo valore
Doppo mille e mille età.

1723

*Le Ninfe del Tago.* Serenata fatta cantare il di 27 decembre 1723, nel real Palazzo di Lisbona per il nome della Sagra real Maestà di Giovani v, Rè di Portogallo. Personagens: Dori, Teti, Lucinda, Asteria, Oceano, Danubio, Tevere, Tago, Coro di Nereidi e di Tritoni.—É dividida em duas partes.

1726

*Dramma Pastorale,* da cantarsi nel reggio Palazzo, il fortunato giorno 31 de Marzo, in cui annualmente si celebra l'inclita nascita della signora infanta di Spagna D. Marianna Vittoria.—Interlocutores: Fiorlindo, Eurillo, Silvio, Floralba, Amarilli, Satiro. É dividida em duas partes.

1728

*Gli sogni amorosi.* Serenata à sei voci, fatta cantare nel real Palazzo di Lisbona li 22 Ottobre 1728. Per gli anni felicissimi della sacra real Maestà di Giovanni v, Rè di Portogallo.—Interlocutores: Climene, Lindora, Daliso, Armindo, Rosmando, Silvano, dio delle Selve sotto nome d'Ergasto. Dividida em duas partes.

Para a creação da Opera nacional possuiamos bastantes elementos que nos dispensavam de recorrer á imitação italiana. Deixemos a sumptuosidade da côrte de D. João v, e vejamos as festas particulares, aonde mais nitidamente se manifesta o gosto publico. No *Des-*

*ho festivo,* publicado pelo Padre José Leite da
em 1729, narrando as festas que se fizeram em
por occasião da procissão de Corpus Christi,
eve o *Bayle de Belerofonte:* «Constava este Bay-
dezesete figuras; em cada ala íam quatro, dois
es, alma do Bayle, Belerofonte, meyo; quatro vio-
duas violas, todos musicos destrissimos; a com-
io em que saíram, sem duvida estava bem ideada;
m todos de tafetá rosado com varias petrinas, de
eciam finos franjões...» (1) O Padre José Leite
ieu a letra do bayle, mas as dimensões d'este tra-
não permittem transcrevel-a aqui. Eis a intro-
o a quatro vozes:

A la Chimera invensible
oy viene Belerofonte
a vencerla valeroso,
porque el furor no blazone.
Viena aprissa, viene
llega Heroe que es tiempo
tu fama eterniza
triumfando en su cuerpo.

letra d'este bayle curiosissimo apresenta varias
cas, como *Recitado, Aria, Minuete, Sonada, Duo*
*al,* partes constitutivas de uma Opera. Apoz este,
ois de ter proseguido a procissão, representou-se
Bayle, intitulado *Transformação de Dafne:*
ipunham o corpo de bayle dez Nymphas vestidas

) Op. cit., p. 23.

á tragica, com ricos peitos, aonde pasmou a adn
na variedade dos enredos, com que se viam forı
as cabeças se armavam de vistosos cocares de v
plumas,... Ao meyo d'aquellas dez Nymphas,
a seu tempo a bella Dafne. Acompanhava este
namorado Apollo,» etc. (1)... «hia o Desengan
não era menos vistosa a sua composição; em o ]
pio do grande carro se viam dois nevados Cysn
teres do bayle... apparecia, abrindo-se uma
tosca, o celebre e crystalino Peneo, pae da forn
pertendida Dafne, vestido de excellente tella
com varios limos para que em tudo fosse propri
«entre alguns verdes limos, dentro de uma conc
tava sua filha Dafne, que em tempo competente
ao bayle... vestia Dafne á tragica, cujas galla
verdes, com excellentes flôres de fina prata.»
Padre Leite publicou a letra do *Bayle da Trans*
*ção de Dafne* «para que melhor se veja o enred
letra é em hespanhol; abre com uma introducção
lo canta uma invocação ás Nymphas de Peneo, e
continúa em recitativo; apparecem os Cysnes c
do, vem o Desengano, até que se abre a concha
está Dafne, e ella canta:

> Tu voz suspende Apollo prodigiosa,
> y tiempla el ciego ardor,
> que mi deidad burló siempre el amor.

(1) Op. cit., p. 30.

Depois de varios *Minuetes* e *recitativos* do Rio Peneo, de Diana e Venus, «*canta Dafne despedindo-se das Nymphas o seguinte recitado:*

> Adios Nymphas del agua,
> que ya no cabe en mi pecho tanta magoa,
> y sea en fiera muerte
> en laurel transformada d'esta suerte
> quedando en la memoria
> que mis ojas coronan la victoria.

«*Em este ultimo verso se transforma Dafne em lou-, á qual vae seguindo o amante Apollo, e se acha en-nado com de repente se abraçar com aquella arvore que a ingratidão d'aquella Nympha se transformou, cantam juntamente em triste tom Apollo e o Desen-*go...» O Padre Leite falando da belleza dos perso-gens diz: «tinham suaves vozes com que cantaram estra composição que sobre a passada letra se lan-; acompanhando a toda esta apollinea capella um ellente Orféo, que com toda a destreza feria as sua-cordas de uma sonora e bem temperada lyra *por costume d'estes bayles e levarem só um instrumen-*» (1) «Na Praça do Pão defronte da egreja primacial Braga levantou-se um theatro de setenta e quatro nos de largura. Dentro do fôro se viam vinte e tro scenas, que pela multidão de suas pinturas, fa-n numero de quarenta e outo, postas por ordem tres cada caixilho, onde corriam; eram varias as suas

(1) Op. cit., p. 43.

perspectivas, conforme os passos das comedias..
os bayles estavam umas de custosa primavera d(
de ouro, sendo das melhores que se viram... :
raram-se todas as mais tremoyas, tanto do ar co:
terra, da mesma sorte que se pedia na represen
e a horas competentes se principiou a Comedia !
*Peleo*. Representou-se com toda a singularidade
do-se principio a ella com um grave *tono*, que
vam a vozes, que o liquido Alpheo dava em segr
to da fugitiva Arethusa, perguntando ás flôres q
pava, por aquella ingrata bellesa... o qual no t:
se cantou com grande applauso de todos, send
tambem dos mais espaçosos que se fizeram jám
acabado se entrou a representar uma vistosa Lô:
rendo-se para isso os bastidores.» (1) A Lôa era
posta das seguintes figuras allegoricas, Fé, Anti;
de, Nobreza, Culto, Primor, Zelo, Trinquete e I
thea lacaios. Para que se faça ideia das tramoy
machinismos scenicos, transcrevemos algumas
cas: «Far-se-ha dentro um grande estrondo, cor
carroça e logo apparecerá em o alto a inclita I
montada em um coche de brancas nuvens, cantanc
«Deceu em uma nuvem a Fé, Antiguidade e Nol
cantando.» A comedia que se representou já a:
impressa. «Em o fim de cada jornada se repres
um plausivel Bayle, que lhe servia de esmalte,
subida ideia de seu auctor.» D'aqui conclue-se

(1) Op. cit., p. 81.

comedia foi composta para a occasião, e por auctor portuguez. «Veyo a tarde (4 de junho) em que se representou a famosa Comedia *El encanto es la Hermosura.* É esta vistosa representação a que chamam *Capa e Espada*... Entrou no tablado a cantar-se um *tono* de discretas letras, a que se seguiu logo a seguinte Lôa...» Representavam as figuras El Ayre, La Tierra, Un Enano, El-Fuego, El Agoa, Dos Ninfas, que entremeavam os seus ditos de cantos. «Logo se seguiu outro *tono,* que na sua composição não era menos que os mais, como é costume em taes funcções. Principiou aquella magica a enredar... Eram notaveis os que representavam, porque pareciam na lingua naturaes, dando da mesma sorte fim a cada jornada, com os *bayles que por novidade* davam fim com uma alegre contradança, que por ser nova esquipação, foram lisonja do agrado... nos intervallos, que havia por pedil-os assim a occasião, se tocavam varias sonatas ao som de muitos instrumentos, que em uma grande bancada se divisavam.» De tarde representou-se a Comedia *Hado Divisa:* «Na consideração das varias apparencias, que esta grande Comedia tem, se fazia difficil o represental-a, etc.» «Entrou a alegrar aquelle remuneravel povo, um saboroso *tono,* sendo as letras d'elle huma viva saudade de um Pastor...» (1)

Apoz isto seguiu-se a Lôa em que representavam Mercurio, Tipheo, Palante, Antheo, Merlim, Solis, Ma-

(1) Op. cit., p. 109.

dre Tierra, Musicos. Estas festas foram feitas en
antes de se introduzirem as Serenatas na côrte d
João v, e antes das Operas do Theatro da Pı
Trindade. O gosto musical d'estes espectaculos
tigo na Provincia do Minho; veja-se o Madrigal
mada de Rhodes, por Manoel Machado de Azev
seculo xvi e veja-se o que dizia o Marquez de
bello da consonancia engenhosa das mulheres q
turavam á porta da rua.

Era porém tão profunda a influencia das Co
hespanholas de Capa e Espada, que nenhum
timento era completo, se não puzessem em scen
ma peça de Lope de Vega, Candamo, ou Matt
goso.

Em uma folha volante de 1733, que desc
festas que se fizeram na Praça da Colonia do
mento, por occasião do casamento do principe d
zil Dom José, com a Infanta D. Maria Anna Vi
em 1729 se lê:

> Tres comedias en applauso
> haran gustoso el festejo...
> *Las Armas de la Hermosura*
> es la primera; y es cierto
> que tan gloriosa tragedia
> mas gusto causa que miedo,
> y del *Sabio en su retiro*
> los mas prudentes consejos
> si son del gusto lisonja
> seran del juizio aprecio.
> Siguese *El robo de Helena*, etc.

influencia das comedias hespanholas, fez com
novassem outra vez as *Lôas*, que estavam já
encia, como se sabe pelo *Divertimento Eru-*
*halia Sacra*, foi uma reacção hespanhola con-
ica italiana. Em 1735, ainda se representou
talvez pelos cantores da Capella Real «*La*
*zza*, dramma per musica da representarse nel
di quest'anno 1735, nel Palazzo Reale di
Posto in Musica da Francisco Antonio d'Al-
) nome d'este primeiro Maestro portuguez é
amente desconhecido. A *Finta Pazza* fôra
eira vez pósta em musica por Strozzi, e re-
a diante do Cardeal Mazarino pela Companhia
ou vir de Italia em 1645. (1) É a contar d'este
'35 que se dá o estabelecimento da Academia
, nas casas defronte da Praça da Trindade, (2)
ecimento da Companhia lyrica de Alexandre
a qual constava de Angiola Adriana Paghetti,
ietti, Elena Paghetti, e Francisca Paghetti;
'ata, Domenico Giuseppe Galleti, Alessandro
rlo Passerini, Felice Cechacci, Giacomo Fer-
'este movimento artistico escreve Cyrillo Vol-
chado: «Depois da paz de Utrecht, em 1715,
ste reino a respirar, e Dom João v pôde deitar
obre as sciencias e as artes: a da Musica não
ecida... N'aquelle tempo havia uma especie

do, *Litterature Musical*, t. I, p. 304.
. súpra, p. 21 a 28, aonde se trata largamente d'es-
ia.

de Theatro no paço, onde se representavam dramas ‹ musica, e ali se fez *Madama Glanna* no carnaval 1740. Petronio Manzoni, o mesmo que foi depois M chinista nos Theatros Regios, fez o da Rua dos Conde Vieram as *Paquetas*, famosas cantarinas que represe taram *Alexandre na India*, para cuja peça fez o Ann balinho o Templo de Baccho com columnas de verc antigo no meio, e duas escalinatas aos lados, que co duziam a trez galarias cobertas de abobadas. Elle de para a execução d'esta magestosa scena um modellinl pintado e teve grandissimo applauso. Com as *Paquet* vieram Salvador Cornelio, e o Clerice, ambos pintore o primeiro veiu com qualidade de architecto decorado e fez decorações admiraveis.» (1) Algumas das vist pintadas por Salvador Cornelio para o Theatro lyri da Trindade figuraram mais tarde em outros theatr de Lisboa: «No *Desertor*, representado por 1770 ı tempo de Zamperini, ainda appareceu na Rua dos Co des o seu famoso Carcere.» Em breve se suspendera estes novos espectaculos por causa da morte sentidiss ma da Infanta D. Francisca, a 15 de Julho de 173( Todos os poetas, todas as academias portuguezes es creveram desabafos metricos á finada princeza; at o proprio Antonio José da Silva glosou o soneto de Ca mões *Alma minha*, em quatorze outavas. Dom João ' coroôu este primeiro periodo do desenvolvimento da Opera italiana com os escandalosos amores da Petronilla, dama da Companhia de Alexandre Paghetti.

(1) *Collecç. de Mem.*, p. 188.

## CAPITULO II

## Segundo periodo: Companhia das Paquetas (1735-1755)

Revogação do privilegio do Hospital de Todos os Santos. —A Academia de Musica da Praça da Trindade. — A empreza de Alexandre Paghetti. — Renovação do privilegio ao Hospital. —Paghetti cede a empreza a Antonio Ferreira Carlos e o Theatro da Praça da Trindade é substituido pelo Theatro novo da Rua dos Condes. — Operas representadas n'estes dois Theatros. — Elenco das Companhias. — Edificação da Opera do Tejo. — Theatro dos Congregados do Espirito Santo. — Influencia e eschola de David Perez. — O Terremoto de 1755 arrasa todos os Theatros.

Em 1727, talvez para animar as Companhias estrangeiras, Dom João V aboliu o privilegio exclusivo das representações dramaticas, que pertencia ao Hospital de Todos os Santos. Desde este tempo em diante, companhias francezas e italianas occuparam os theatros de Lisboa, e vulgarisaram-se os espectaculos musicaes dos Presepios e Bonifrates.

Em 1735, abriu Alexandre Paghetti uma Academia de Musica em umas casas defronte da Praça da Trindade, de que pagava um conto de reis de aluguel; a entrada era publica. A Companhia que trouxe era opulenta, distinguindo-se entre todos os cantores as suas tres filhas. A este anno pertence a Opera *Farnaces*. (1) O enthusiasmo que o novo theatro produziu na fidalguia portugueza é facil de conhecer-se, porque

(1) *Vid. supra, p. 156.*

n'esse mesmo anno Alexandre Paghetti fez de despeza trinta e cinco mil cruzados para aperfeiçoar as tramoias e mechanismo da scena, e para reforçar a Companhia. Corria-lhe o anno de 1736 esperançado com a protecção da nobreza; dava continuos saraus musicaes, chegou a pôr em scena as operas *Demetrio* e *Alexandro nell' Indie,* porém a morte da Infanta D. Francisca enlutou a côrte, e o Theatro da Trindade permaneceu fechado por esta circumstancia.

Os partidarios da musica religiosa quizeram então banir a Opera, substituindo-a pela fórma peninsular da *Lôa,* que tambem era cantada. A Lûa ia decaíndo nos Theatros de Hespanha; em Portugal encontramos um grande esforço para a conservar na sua popularidade.

A *Thalia sacra,* é uma collecção de Lôas por occasião de varios mysterios de Christo e da Virgem, publicada em 1736 por Francisco de Sousa e Almada. Estas Lôas eram cantadas, e por assim dizer suppriram as intermittencias das Companhias italianas, quando não abordavam a Portugal. O seu auctor, Academico dos Applicados, diz na Dedicatoria: «Esta é a primeira vez que sáem á luz n'este Reyno Lôas sacras.» E no prologo ao Leitor, declara: «Muitas pessoas me tem instado que publique algumas de minhas Lôas, assim portuguezas como castelhanas, que a varios rogos tenho composto para applauso de alguns sagrados Mysterios de Christo, da Virgem e de muitos Santos, cujas instancias me pareceram justas, principalmente por *dois motivos*:

«Primeiro. Porque havendo n'este reino todo o genero de escriptos portuguezes impressos, assim poeticos como prosaicos, não houve até agora quem compozesse ou ao menos imprimisse *Lôas sacras,* dos Mysterios de Christo, da Virgem ou de alguns Santos: e era bem que não faltasse este genero de escriptura em um reino cheio de tanta sabedoria e piedade.

«Segundo, (e este é o principal); porque em muitas festas de Altares nas ruas, e tambem nas casas para particulares, querendo fazer alguma representação theatral, como não tem cousa impressa que condiga ou com a sua festa ou com a sua possibilidade pegam-se então a Entremezes que andam manuscriptos, indignissimos por certo não só de se representarem, mas ainda de se lerem por sua indecencia e obscenidade; em cujas representações ficam escandalisados os ouvintes, injuriando o applauso dos Santos, e Deus muito offendido. Estas desordens, sem duvida se evitarão por meio d'estas Lôas, impressas, as quaes são muito faceis de representação, movem e incitam á ternura e piedade dos sagrados Mysterios.

«Em Portugal é esta a primeira vez (como já disse) que saem á luz Lôas sacras. E em Castella não ha (conforme a minha noticia) dos Mysterios da Virgem; e dos de Christo ha sómente alguma do Nascimento, e essa não é allegorica, senão litteral, havendo-as sómente allegoricas de Mysterio Eucharistico, as que andam nos *Autos Sacramentaes* de Calderon, e mais algumas d'este Mysterio de outros auctores, as quaes

são todas de muita fabrica. As nossas porém sã
raes e allegoricas de varios Mysterios de Chr
Virgem e de alguns Santos, muito uteis por su
dade, posto que tenham suas ideias, etc.» Na
do paço, para se imprimir a *Thalia Sacra*, acha
curiosa noticia: «Costumam muitos devotos re
tar Comedias nas festas que celebram aos Sa
sua devoção, as quaes se inventaram para dive
to dos homens, e não para obsequio dos Sant
isso o religioso animo d'este Auctor é consa
mesquitas em que os poetas fazem sacrificio
Francisco de Sousa e Almada queria introdu
Portugal a moda das Lôas, quando em Hespanl
tava em decadencia, como vimos no *Divertime*
*dito*. As Lôas eram sempre cantadas; as rubr
dicam-no a cada passo.

A todas estas infelicidades de Alexandre P
accresce tambem o restabelecimento do privil
Hospital de Todos os Santos depois de 1736
por esse facto de lhe pagar annualmente a qua
sete centos mil reis. Paghetti requereu em vir
tamanho imposto o exclusivo de elle só pode
sentar Operas italianas; conseguiu que lhe ab
cem mil reis ao que pagava, e ao mesmo te
cença para dentro em dois annos construir un
tro. O privilegio exclusivo das Operas durava at
e o novo theatro devia ficar construido em 17
fatalidade, Paghetti não se pôde sustentar mais
*seis mezes*, e logo no principio de 1738 passo

s direitos e obrigações a Antonio Ferreira Car-
Companhia continuou a cantar em Portugal por
lo novo emprezario, que dava os seus especta-
m o novo Theatro da Rua dos Condes, e tam-
s palacios particulares.
im temos memoria de se haverem representado
mpanhia de Paghetti as seguintes Operas em
Olimpiade, e *Siface,* musica de Léo. (1)
iu-se o «*Demofonte,* drama para musica, para
sentar em Lisboa na Sala da Academia na Pra-
rindade. Anno 1737. Dedicado á Fidalguia de
l.» No libretto se lê: «A Poesia é do Senhor
Pedro Metastàsio, poeta de sua magestade ce-
catholica.—A Musica é do Senhor Caetano
Schiassi de Bolonha, Musico de S. A. S. o Se-
incipe Darmastat e Academico Filamonico.—
ra da scena é invenção e desenho do architecto
Clerici italiano, Pintor do serenissimo Senhor
nio Farnese, Duque de Parma e Placencia, já
).»—Eis o elenco da Companhia e os papeis que
enharam n'esta Opera: Felice Cechachi di Pis-
emofonte) Angiola Adriana Paghetti, de Bolo-
rcea) Anna Paghetti (Creusa) Gaetano Valleta,
, musico da camera do grão duque de Toscana
te) Domenico Giuseppe Galletti, (Cherinto) Ales-
Veroni (Matusio) Carlo Passerini (Adrasto).
vistas inventadas por Clerici, constavam, no

Vid. supra, pag 157.

acto I, de Jardim, Porto de mar alegremente ad( pela vingança da Princeza de Frigia, com vista d tas náos.—No acto II, Gabinetes, Porticos, At Templo de Apollo, com vista de uma sua parte in aonde se sobe por uma magnifica mas pequena e No acto III, Carcere, e Logar magnifico festivi adornado para as bodas de Creusa.

1738

*Sesostris,* Rey do Egypto, drama para musica se representar em Lisboa, na Sala da Academ Praça da Trindade, Anno de 1738. Dedicado breza de Portugal. — Musica de Leonardo Le( pintura da scena he invenção e desenho do arcl Roberto Clerici, italiano.» Pessoas: Elena Pa (Nitocri), Gaetano Valetta (Sesostri), Francesco (Fanete), Adriana Paghetti (Artenice), Felice Ch (Amasi), Anna Paghetti (Eduige), Giacoma F (Medaspe). Pessoas que bailam: Bernardo Ga Gabriel Borghesi, Lorenza Fortini, Guiseppe F di Livorno.

1738

*Le Virtu Triunfanti,* serenata da cantarse n lazzo dell' Ex.mo e Rev.mo Cardinale D. Tomaso meida, primo Patriarcha de Lisbona, etc. In occa della di Lui Promozione alla dignità Cardinaliz al medemo dedicata dalli Cantori Italiani. Poe *Don* Antonio Tedeschi, Musico do Senhor Fra

o de Almeida. Interlocutores: Justiça, Sabedo-
udencia, Fortaleza, Inveja, Engano, Côro pri-
le Virtudes, Côro segundo de Furias.

1738

*lemencia de Tito,* drama para musica, do ab-
etastasio, para se representar em Lisboa, no
novo da Rua dos Condes, no anno de 1738;
o á nobreza de Portugal. Pela distribuição das
e póde formar o elenco da Companhia: Felice
ci (Tito), Angela Paghetti (Vitelia), Gaetano
(Sexto), Isabella Mugnansi (Servilia), Fran-
risi (Annio), Giacomo Ferrari (Publio). — «A
das scenas é invenção e desenho do senhor Ro-
lerici, architecto.» Eis a descripção das sce-
cto I. Sala de Vitelia. — Atrio do Templo de
Stator...; detraz parte da Praça de Roma, ma-
ente ornada de arcos, pyramides e tropheos;
s, vista ao longe da ponte Palatina e uma gran-
da Via-Sacra defronte, vista exterior do Capi-
nagnifica escada por donde se sobe. Retiro de-
o Palacio imperial. = Acto II. Porticos, Gale-
la com Estatuas. = Acto III. Casa com porta,
e bofete com recado para escrever. Lugar ma-
que sáe a um vastissimo Amphitheatro, de que
parte interior por muitos arcos: os assentos
mphitheatro estarão cheios de grande numero
e se verão já no campo os cumplices da con-
condemnados ás feras.»

1738

«*Emira,* drama para musica, para se representa
Lisboa nas Hortas do Conde, este anno de 1738. I
cado á Nobreza de Portugal.» Diz-se sempre *th*
*novo.* A Companhia é a mesma que viera para a P
da Trindade. «A invenção e architectura das sce
do Senhor Salvador Colonelli romano: «Acto I: E
cito de Dorimaspe abarracado á vista da cidad
Susa. — Sala com docel. — Praça grande de Susa
o Palacio real em perspectiva. = Acto II. Campa
nas margens do rio Araxes. — Prisões. — Campa
á vista da cidade de Susa. — Porta da mesma ci
com ponte levadiça. = Acto III. Tendas do exe
de Idreno, Camera do Palacio. — Parte exterior d
dade de Susa, com brecha aberta de uma parte.

1739

«*Merope,* drama para musica, para se repres
em Lisboa no Theatro Novo da Rua dos Conde
anno de 1739. Dedicado á Nobreza de Portugal
Companhia é a mesma; apparece pela primeira
Anna Checcacci no papel de Argia, princeza da
lia. «A pintura e architectura do Theatro é de S
dor Collonelli.» Mutação das scenas: «Acto I. P
de Messenia com Throno. Ara grande no meio c
estatua de Hercules coroado de alamo. Templo fe
do, em distancia, que depois se abre. Gabinete
porta particular. = Acto II. Montuosa, com Roc
alto: gruta no meio e bosque em baixo. — Cam

real. — Sala com throno e cadeiras. = Acto III. Parte do jardim real, que corresponde ao campo. Arvore grande cercada de agua por uma parte. — Sala real com grande cortina, que depois se levanta e deixa patente.»

1739

*Velogeso*, drama para musica, para se representar em Lisboa no Theatro novo da Rua dos Condes em 1739. Dedicado á nobreza de Portugal. Pessoas: Angela Paghetti (Berenice), Giuseppe Schiavoni (Velogeso), Antonio Santini (Lucio Vero), Giovana Franchi (Lucilla), Petronilla Trabó Basilii romana (Anieto). Esta foi amante de Dom João v. Taresa Zanari di Bologna (Flavio.) Não declara o nome do scenographo, mas sem duvida foi Colonelli, porque ainda em 1740 occupava este cargo.

1739

*La Spinalba, o vero il Vecchio Matto*, dramma comico da representar-se in Musica nel Real Palazzo de Lisbona, per il Carnovale.

1739

*Carlos Calvo*, drama para musica, para se representar em Lisboa, no theatro novo da rua dos Condes, no anno de 1739. Dedicado á Nobreza de Portugal. Figura pela primeira vez Francisca Paghetti no papel de Edwiges; a companhia é ainda a mesma. «O inventor e architecto das scenas, o senhor Salvador Colo-

nelli.» «Acto I. Atrio no palacio de Judith.—C
— Sala regia com throno. = Acto II. Galeria.-
magnifica e mirante aberto.=Acto III. Jardim
binete bofete.—Amphitheatro.»

1740

*Alexandro na India,* drama para musica, ]
representar em Lisboa, no Theatro novo da R
Condes, no anno de 1740. Dedicado á Nobr
Portugal; impresso na Officina Joaquiniana de M
A Companhia estava já muito augmentada ou re
da: Pio Fabri di Bologna (Alexandre), Gaeta
letta (Poro), Francesca Poli (Cleofide), Agata I
relli (Erissena), Giuseppe Schiavoni (Gaudaste),
na Franchi (Timagene). «Architecto e inventor d
nas Salvador Collonelli.» Para que se compare
riqueza d'esta mesma Opera representada no t
do Tejo, aqui transcrevemos as suas mutações:
po da batalha com exercito derrotado a distar
Deliciosa, com vista do templo de Baccho. — A
tenda de Alexandre junto ao rio.— Gabinetes re
Campanha; com o rio Idaspe, e Ponte, que se qu

1740

*Madama Glanna,* representada no Paço no
val. (Cyrillo, *Mem.,* p. 190.)

1740

*Catão em Ultica,* drama para musica, para

esentar em Lisboa no Theatro novo da Rua dos Con-
es, no anno de 1740. Dedicado á Nobreza de Portu-
al. «A musica é do senhor Rinaldo di Capua, napoli-
ino. Architecto e inventor das scenas, Salvador Cor-
elli.» Representado pela mesma Companhia.

1741

*Didone abandonada,* drama para musica do senhor
adro Metastasio, para se representar em Lisboa no
heatro da rua dos Condes, no anno de 1741. Dedica-
 á Nobreza de Portugal. Musica do Rinaldo di Ca-
a; architecto e pintor das scenas Salvador Colonelli.
nda a mesma Companhia.

Em 1743 acabou o privilegio exclusivo das repre-
ntações dramaticas do Hospital de Todos os Santos;
rtanto Antonio Ferreira Carlos não pode acabar o
ennio que gosava d'elle só poder representar Operas.
 contar d'este tempo, que se dá a monomania da edi-
ição de theatros; o monarcha e as ordens religiosas
deciam a esta influencia profana. Diz Cyrillo Vol-
nar Machado: «Os Padres do Oratorio tambem ti-
m um theatro, em que os seus Estudantes represen-
am pelo Carnaval, cujo architecto decorador era
acio de Oliveira, sendo os seus desenhos executa-
 por Victorino Serra, José Bernardes e outros.»
re os decoradores d'este theatro, tambem se conta o
ne do celebre Lourenço da Cunha. D'elle diz Cy-
: «Foi a Roma com uma pessoa da familia dos
 patronos, e alí avançou muito; quando voltou,

que seria pelos annos de 1744, como não era conl
do, foi pedir que fazer a Ignacio de Oliveira, qu
gia o Theatro dos Congregados do Espirito Santo
meçou a pintar com acanhamento, mas pouco de
deixou vêr o grande homem que era.» (1) As re
sentações carnavalescas eram do instituto da Cor
gação do Oratorio. Na Vida de S. Philippe Neri s
«Nel tempo poi del carnevale por levar loro l'occa
di andar al corso, ò alle commedie lascive, era s
far fare delle representatione.» (2)

A contar de 1753 se começou a edificação do T
tro Regio de Lisboa, a que tambem se chama The
de de Dom José e Opera do Tejo. Nas *Memorias
Artistas Portuguezes*, de Cyrillo Volckmar Mach
encontramos dados importantes ácerca d'este The
«João Carlos Bibiena, italiano, veiu tambem servi
theatro do senhor Dom José I, pelos annos de 1
Com elle vieram o Marcos, mui habil nas figuras
tadas a tempera; e o Paulo famoso em batalhas e
zes. João Berardi, que já cá estava, tambem pi
uma gruta no theatro Regio, e ficou depois pint
as paizagens quando o Paulo se retirou. Em quan
preparava o grandissimo theatro que fez João Ca
arranjou elle um Theatrinho na Casa da India, a
em 1753 se representou o *Heroe Chinez*. No th
grande fez-se com uma magnificencia verdadeiram

(1) *Collecção de Memorias*, p. 197.
(2) *Vita*, de Bacci Aretino, p. 130, ediç. 1666.

real, *Tito, Olympiade, Alexandre* e *Artaxerxes*. Os scenarios eram os mais soberbos, e os livretos que eram grandes, tinham as scenas estampadas abertas a agua forte por João Berardi. Este vasto edificio queimou-se no geral incendio de 55...» (1)

Desde 1746 achava-se em Portugal o celebre Servandoni, de uma imaginação fabulosa, o qual dirigiu os Theatros regios de Pariz, Londres, Vienna e Stutgard, introduzindo o gosto das mais extraordinarias decorações, e dos mais dispendiosos espectaculos. Diz Cyrillo: «em Lisboa fez uma festa para os Inglezes pela victoria do Duque de Cumberland em Culloden na Escossia, e muitos desenhos para el-rei.» E accrescenta: «Mas nos espectaculos excedeu Servandoni tudo quanto se tinha visto ou imaginado. No *Triumpho de um Conquistador*, fez apparecer em scena mais de 400 cavallos que fizeram suas evoluções com a maior velocidade.» (2) «Simão Caetano Nunes disse-nos que o tinha conhecido, e tinha visto em Lisboa alguns dos seus espectaculos e não acabava de os encarecer.» (3) Cyrillo ennumera outros artistas que trabalharam na Opera do Tejo; falando de Feliciano Narciso, diz: «No Theatro Regio dirigiu, subordinado a Bibiena, o partido dos pintores portuguezes que alí se occupavam.» (4) Em outro logar d'esta obra já fica descripto tão as-

(1) *Collecção de Mem.* p. 187.
(2) Ib., p. 187.
(3) Id., p. 188.
(4) Id., p. 195.

sombroso Theatro; durou apenas alguns mezes, s
totalmente arrasado pelo terremoto de 1755. No fi
Opera *Antigone*, publicada por Francisco Luiz An
ennumerando o catalogo das suas traducções, nome
seguintes Operas com curiosas advertencias:

ALEXANDRE NA INDIA, *a primeira que se repr
tou no novo Theatro real em 1755.*

A CLEMENCIA DE TITO, *segunda que se repres
no novo Theatro real em 1755.*

ANTIGONO EM THESSALONICA, *terceira que se r
sentou no novo Theatro real em 1755.*» Foram est
unicas peças representadas na Opera do Tejo; o t
moto destruindo-o matou a nossa vida artistica.
cantaram os melhores musicos do mundo, cuja t
ção se perdeu; para lêr o modo como eram retr
dos, basta vêr estas linhas de Volckmar Machado:
lario que o Senhor D. José I havia dado a Gassiel
Caffarelli (36 mil cruzados cada anno).» (1)

No fim da traducção da *Clemencia de Tito*, v
seguinte Soneto: «*A El-rei, nosso Senhor, rep
tando-se esta Opera no seu Real Theatro no dia e
cumpria annos:*

Senhor, se Tito foi do céo cuidado,
E dos deoses, amor pela clemencia,
Pela virtude da benevolencia
Vós sois de Deos dos deoses mais amado.

(1) *Id.*, ib., p. 129.

Se a delicia dos homens proclamado
Em Roma Tito foi por excellencia,
Que diremos de um rei, que sem violencia,
Rege seus povos, e *enriquece o estado?*

Que diremos? Diremos com verdade
(Grande Rei, com que gloria hoje o repito?)
Que o vosso Throno é o throno da piedade;

Que mereceis reinar tempo infinito
Em doce paz, e sem contrariedade,
Por que sois mais clemente do que Tito.

De *Frei Francisco Xavier de Santa Thereza.*

Póde-se considerar este Soneto como dos primeiros versos que se distribuiram no theatro, cujo uso ainda subsiste.

A permanencia de Bibiena em Portugal exerceu ma poderosa influencia na scenographia. De Louren- da Cunha, diz Cyrillo: «Quando Bibiena começava Erario, para admirar os espectadores com os magni- :os scenarios do Theatro Regio, usou elle ser compe- dor na Rua dos Condes, inda que em ponto pequeno, ıal é o que exige um Theatrinho de bonecos; e di- am os bons pintores que viram as suas obras, que no u tanto não cediam ás do seu rival.» (1) O Theatro Bairro Alto e o da Casa da India estavam tambem cupados pelas Operas italianas; em 1754 se repre- ntou no Bairro Alto *Achilles em Sciro;* na Rua dos

(1) Id., p. 197.

Condes em 1755, *Zenobia em Armenia;* e no Real Th
tro da Casa da India em 1753 *Demofoonte em Thrac*
e em 1754 *Artaserse,* Opera de Metastasio, posta
musica por David Perez, representada a 6 de Jun
nos annos de Dom José. Era architecto o celebre G
Carlo Sicinio Galli Bibiena, natural de Bolonha;
ventor dos vestuarios o romano Antonio Bassi. A Co
panhia era composta de Tommaso Guarducci, Dom
nico Luciani, Antonio Raaff, Giovacchino Conti, de
*Gizziello,* (1) Giuseppe Gallieni e Gio Simone Cinc
O corpo de baile constava do inventor Andrea Albe
detto *il Tedeschino,* Giuseppe Salomone, Pietro Micl
Ludovico Ronzio, Gasparo Pieri, Filippo Vicedom
Andrea Marchi, detto *il Morino,* Gio. Baptista G
ziolli, detto *Schizza,* Giuseppe Belluzzi, Vicenzo l
gnani e Michele Ricciolini. Tanto esta Companhia
mo o corpo de baile figuraram no anno seguinte
abertura do Novo Theatro Regio, aonde resplande
ram as maiores constellações musicaes. A immensa
queza com que Dom José adoptava a Opera italia
abafou a arte nacional; até esta época fatal, só se
nhecem duas operas compostas por Francisco Anto
de Almeida.

Á vinda para Portugal do Maestro napolitano D
vid Perez, que aqui começou a exercer a sua influ
cia desde 1752 até 1778, deve-se attribuir o maior d
envolvimento da Opera n'este periodo. David Perez

(1) Assim chamado do nome de seu mestre Domenico Gi

da Capella Real, Mestre dos Infantes, da
:a do Brazil, e Director e Compositor da Opera
). Os seus principaes discipulos foram Antonio
'a, que escreveu Operas, Serenatas e Oratorios,
Joaquim dos Santos.
)ois do terremoto de 1755, em que ficaram ar-
todos os Theatros de Lisboa, não se tornou
representações dramaticas senão passados doze
sobre os serões de familia em que sómente se
o wisth, e se contavam as peripecias do cata-
Os espectaculos musicaes nem sequer foram in-
)idos.

## CAPITULO III

### Terceiro periodo: Os Theatros Regios (17

As Operas de David Perez depois do terremoto. d'este maestro na educação de Luiza Todi. — Os *maticos* depois do restabelecimento de Dom J das Operas italianas, pelo Padre Francisco Be ma. — A Opera *Il Trascurato*, de Pergolèse, no Porto em 1762. — Critica musical no seculo numeração dos artistas que trabalharam nos gios de Salvaterra, Ajuda e Queluz. — Reperto Theatros regios. — Beckford e a musica italian — Decadencia das artes decorativas. — O gosto mos ou tramoias. — Tentativa de Marcos Portu se cantassem Operas comicas em portuguez. — da Revolução franceza em Portugal.

Emquanto a nação portugueza gemia sc immensa catastrophe do terremoto, a côrte a distraír-se com os espectaculos musicaes; rez fez representar nos Theatros regios as *roe* em 1756, *Solimano* em 1757, *Enea i* 1759, e *Giulio Cesare* em 1762. (1) Cab este eminente artista a gloria de ter forma ção musical da celebre Dona Luiza Todi, c los estrangeiros a cantora de todos os secu que revelou a Garat a ideia de um cantc gante e corrente, de uma vocalisação perfe expressão natural, sem exageração e sen

(1) *Os Musicos port.*, por J. de Vasconcellos,
(2) Fétis, *Biograph. Univers.*, t. III, p. 399; d'a cellos, op. cit., t. II, p. 219.

Este periodo tambem se ensoberbece com o nome de Marcos Portugal, discipulo de João de Sousa Carvalho, que succedera a David Perez. A actividade artistica reconcentra-se nos tres Theatros regios de Queluz, Salvaterra e Ajuda; é a contar de 1764 que o repertorio lyrico se engrandece á custa da decadencia da comedia nacional.

Os *Elogios dramaticos,* creação insipida do despotismo, vieram tambem embaraçar o desenvolvimento da comedia popular. Para celebrar a salvação de Dom José do attentado de 3 de Setembro de 1758, representou-se na Ilha da Madeira um *Prologo de Artaxerxes,* do insigne Pedro Metastasio «representado na Ilha da Madeira em 17, e repetido em 21 de Novembro de 1759, em obsequio da estimadissima melhoria que... Dom José I, alcançou,» etc. N'este folheto se encontra uma curiosa advertencia ao leitor, que transcrevemos como uma excellente pagina historica: «Entre as festas, que alguns dos particulares leaes vassallos de Sua Magestade fidelissima expontaneamente crearam n'esta Ilha da Madeira, por occasião das melhorias que alcançou, depois de vulnerado na infelicissima noite, em que a mais barbara e a mais sacrilega conjuração intentou sobre a preciosa vida do nosso clementissimo monarcha o senhor Dom José I; não deixou de ser distincta (não sei se por ser a ultima) a exhibição de *Artaxerxe* de Metastasio, traduzido do italiano no idioma portuguez, que se representou em 17 e se repetiu em 21 de Novembro de 1759 com a decencia, que permittiu

o estado da terra; não só na elegancia da delineaç pintura do theatro, e suas mutações, como no gos propriedade dos vestidos dos actores, todos ricam trajados á persiana; e no primor com que cada d'elles executou o seu papel em tudo naturalissiman te proporcionado ao caracter da figura que represe vam.

«Deu geralmente gosto este festivo espectac porque é condição privativa das cousas realmente b attraírem o agrado de todos: e Metastasio está posse dos applausos de todos os espectadores das obras, hoje admiradas em todas as nações e o serão todos os tempos. Serviu de *Prologo* a esta peça Drama, que pela concorrencia de varias machinas, genhosa e admiravelmente movidas, e perfeita e ficiosamente obradas; e de agradaveis bem imita vistas de terra, mar e céo, não deixou de ter mu admiradores; por se executar com successo, tanto bem ordenada consecutiva apparencia das machi como na elegancia com que os actores recitaram os papeis,» etc. Ao passo que o gosto dos machinis scenicos e tramoias pervertia o gosto do publico, parece no Porto a primeira manifestação da critica sical.

Na *Gazeta Litteraria,* começada a publicar Porto em 1761 pelo Conego Francisco Bernardo Lima, dando conta de uma obra ingleza intitul *Ensayo sobre o estado presente do Theatro em Fr ça, Inglaterra e Italia,* transcreve a seguinte passag

que depois commenta: «Tem-se frequentemente dito contra as Operas italianas, que são obras muito mediocres, compostas meramente por amor da musica, sem genio ou exactidão. Não se póde negar que ha muitas, que não são obras acabadas; mas estas ainda assim não são despreziveis, como as representam os antagonistas da Opera italiana. Nas arias ha pensamentos bonitos, que se se podessem traduzir exactamente na nossa lingua, encontrariam sem duvida muitos admiradores, ainda entre aquelles que estão tão fortemente preoccupados contra as Operas.—As Obras dramaticas de Metastasio, que são compostas quasi á maneira dos antigos poetas tragicos, e com mais exacta observancia das unidades, não se póde negar que são Poemas de um merecimento pouco inferior ao das producções de Sophocles, Eschylo e Euripedes. Apostolo Zeno, que tem composto no mesmo gosto, é na opinião de muitos o que compete com Metastasio.—Emfim a Opera italiana, quando une ao mesmo tempo as bellezas da Poesia, a graça da magnificencia dos vestidos, a pompa das decorações e os encantos da Musica, é certamente o mais exquisito de todos os divertimentos dramaticos.» O Padre Lima, que era protegido na publicação da *Gazeta* por Dom João de Almada e Mello, Governador da cidade do Porto, e que alí introduzíra a Opera italiana, accrescenta: «Deixaremos este extracto sem outro commentario mais, que o de observar simplesmente que... o auctor segura ao publico que as suas opiniões não são effeito de amisade ou da

má vontade, mas sim dictames de uma critica im
cial... (1) Para que se veja qual o estado da critic
teraria e musical, transcrevemos alguns trechos do
do Francisco Bernardo de Lima ácerca de uma (
ra de Pergolèse, representada no Porto em 1762:
*Descuidado,* opera comica para se representar
Theatro publico da cidade do Porto. Dedicada á I
trissima e Excellentissima Senhora D. Anna Joaq
de Lencastre. Porto; na Officina do Capitão Ma
Pedroso. 1762.» Escreve o antigo redactor da *Ga*
*Litteraria:* «Todas as bellas-artes dependem da v
e do ouvido. E he sem duvida que nas Operas it
nas ou estas sejam heroicas, ou comicas, se acha o
mais lisongeia estes dois sentidos, e o que ao me
tempo diverte o entendimento, quando a compos
ou a ficção é boa ou bem ideada. Não são as Op
senão ficções representadas em musica vocal e ins
mental: as heroicas se chegam ás Tragedias, com
de Apostolo Zeno e Metastasio; e as Comicas são
dadeiras comedias cantadas para fazer maior imp
são nos ouvintes, as quaes tendo por fim ridiculari
algum vicio geral, e civilisar os habitantes de u
grande cidade, se acham estabelecidas para este
nas cidades mais populosas da Europa, concorrend
Monarchas ou os Senados com algum contingente
traordinario para poder supprir as despezas que nec
sariamente se devem fazer não só com os Actores, m

(1) *Gazeta Litteraria*, vol. I, p. 33. — 1761.

com as decorações dos Theatros, que é o que agrada á vista, e por isso uma das partes essenciaes da Opera; e tambem com as danças dos intermedios para excitar a attenção dos expectadores, que sem isto com rasão se infastiariam no segundo acto, por não poderem tolerar no espaço de quatro horas a continuação da musica vocal, mas differente dos Recitados e Arias.» Depois de falar da pobreza do Theatro do Porto, por falta de subsidio do Senado, conclue: «Todos sabem que Genova é uma republica que só subsiste pelo seu negocio de economia, julga necessaria a conservação de dois theatros excellentes nas duas extremidades da cidade. Parma com a metade do povo do Porto, e muito menos commercio, tem theatros que poderiam decorar as mais formosas capitaes da Europa. Em uma palavra, em todas as cidades de alguma consideração, em que se sabe o que convém ao estado, se promove tudo o que diz respeito a este exquisito divertimento, por conhecer que a despeza de uma pequena somma, que circula no mesmo paiz, produz os melhores effeitos que se podem imaginar para o bem da sociedade.»

Na Opera *Il Trascurato*, a celebre cantora Giuntini fazia a parte de Lisaura; eis como o Padre Lima critica o seu canto: «Tem-se admirado commumente aquelle contínuo combate que algumas vezes havia entre esta e a orchestra; e suppômos que o fim d'isto não era outro senão vêr quem perderia primeiro o alento. Sabemos que este uso é quasi geral em todas as Operas da Europa; mas nem por isso se segue que seja cousa

optima porque admira mais do que enternece. (
bem que d'aqui pode resultar, será um infeliz t
como o da cantarina Salvaia, que com esta co
cia fez arrebentar o mais perfeito trompa siciliar
da Sardenha; o que deu uma grande honra áqu
lher. Se isto póde executar a primeira actriz
tro do Porto, não será melhor que mostre clara
melodia da sua voz, do que querer requintar a
das Arias v. g. de Pergolèse com variações ir
e do que só usar da arte de economisar o alent
mente para executar depois passagens diffic
pouco ou nada movem. A isto chamamos mus
ficial que não consiste mais do que em uma c
ção de sons difficeis, que podem agradar ao
mas nunca penetrar até ao intimo da alma. M
lhor seria empregar a melodia do canto para
as imagens da poesia e embellecer as modula
voz pelos agrados da harmonia, que é o que ch
*musica expressiva.*» Lima define depois o Bu
Companhia, que considera um dos primeiros d
pa, pelo talento de se fazer entender; Lima é
mais atilados espiritos que viram ligada ao Ce
a sorte da Opera: «é certo que algumas impr
des que só podem achar nas Operas italianas c
são communs ás Operas de todas as nações, por
se representam ordinariamente como devem
logar de se seguirem as regras ditadas pela bo
só se observa uma musica artificial variada c
ças tambem artificiaes, não devendo ser esta

representação do gesto exagerado assim como a musica é a expressão mais forte da declamação: mas como os Principes e grandes estão occupados de negocios serios, preferem para descançar das suas fadigas este genero de espectaculos, que não pede muita attenção, sem que por isso deixem de ser estes espectaculos os mais divertidos do mundo.»

N'esta critica, o Padre Lima tambem destróe as objecções que se levantavam contra a verosimilhança das Operas, onde contra a natureza se cantava em verso. Resumimos os seus raciocinios: «Quando conversamos, diz o Abbade Orsei (*Reflessioni sopra i Drami per Musica),* empregamos para dar força ao que dizemos, diversas inflexões de voz: isto que nos succede na vida ordinaria tem mais logar nos theatros, onde a exageração pede que esta expressão seja mais forte, e por isso se usa com felicidade do verso. Mas como esta exageração deve mostrar-se mais nos poemas lyricos, vem por fim a ser a mesma exageração necessariamente musica: e na verdade, assim como na harmonia do discurso o verso é a exageração da prosa, é tambem a musica a exageração do verso.» Accrescenta em seguida, caracterisando as escholas: «Comtudo, não podemos approvar todas as Cantatas, Sonatas e Symphonias dos dramas italianos em musica, as quaes podemos chamar ridicularias sonoras. Para isto é necessario bom gosto, rasão e philosophia. Devem as Symphonias imitar naturalmente alguma cousa que já ouvimos, como v. g., uma tempestade, uma batalha etc.,

ou dar a entender naturalmente o que não ouvimos, c•
mo o silencio, v. g. de *Armida*, o ruido que se supp=
fazer uma sombra saíndo do tumulo, etc., onde de`
haver uma verdade de conveniencia.» — «N'isto estão (
Francezes muito superiores aos Italianos depois d
famoso Lulli. A sinfonia de Mr. des Touches, que pre
cede o oraculo das arvores de Dodone, em que o es
trondo das folhas d'estas arvores são imitadas pelo can·
to, pela harmonia, e pelo rithmo musico, dispõe o au·
ditorio a achar verosimilhança, fazendo crivel que um
som como aquelle devia proceder e preparar os sons ar·
ticulados do oraculo. As sinfonias do Silencio de *Ar·
mida*, e os sons da guerra do *Theseu* por Lulli, a sin·
fonia que imita uma tempestade na opera *Alcyone*, de
Marais, etc., fizeram criveis todos os affectos da musi·
ca antiga, em que se imitava o natural e não se fazia
caso do que é só difficil.» Em seguida o padre Lima
torna a fazer sentir a triste influencia do Cesarismo so·
bre a Opera: «A expressão do pensamento, do senti
mento, das paixões, etc., deve ser, como diz o famoso
Rameau, no seu *Codigo de Musica pratica*, o verdadei
ro fim da Musica: *cuidamos só até agora em divertir
mo-nos com esta arte, contentando-se o ouvido com al
gumas flores diversamente dispersas, e com variedad
de movimentos e acção da pessoa que canta, a qual fa
algumas vezes um sentimento que de nenhuma sorte
exprime pela musica.*» (1)

(1) *Gazeta Litteraria*, t. II, p. 96 a 110.

As Operas citadas pelo padre Lima, *Armida*, e *Theseu* de Lulli, *Alcyone* de Marais, com certeza precederam a representação do *Trascurato* de Pergolèse, pela Companhia da Giuntini.

Em Lisboa, as Companhias que cantavam nos Theatros regios eram formadas dos cantores da Capella real; Dom José mandou vir de Italia um librettista, chamalo Gaetano Martinelli, de quem fala com respeito Manoel de Figueiredo. Nas *Memorias* de Cyrillo Volkmar Machado, existem curiosos dados ácerca da construcção dos Theatros regios. Falando de Bibiena, diz: Deu o desenho para o Theatro da Ajuda, e antes de ir (1753), tinha mandado o de Salvaterra. Morreu pelos annos de 1760, e succedeu-lhe interinamente Ignaio de Oliveira.» (1) Em outro logar accrescenta: «Ignaio de Oliveira Bernardes, como Decorador, teve a dirocção dos Theatros de Queluz e dos Theatros regios, epois de falta de Bibiena até á introducção de Jacomo zzolini.» (2) D'este ultimo conta: «Veiu da Italia a patria, convidado pelo Bibiena, para o ajudar a scar o Theatro regio... Em 67 ou 68 foi chamado a isboa para dirigir os scenarios do Theatro regio da juda, emprego em que proseguiu até aos annos de 786 ou 87, tempo em que falleceu tendo quasi 70 ans.» (3) José Antonio Narciso tambem trabalhou nos ıeatros regios: «Em quanto Ignacio de Oliveira foi

(1) *Mem.*, p. 188.
(2) Id. ib., p. 93.
(3) Id. ib., p. 190.

architecto decorador do Theatro regio, José An
Narciso dirigia a pintura dos scenarios que elle i
tava, e ainda depois da vinda de Azzolini foi diri
Salvaterra a pintura da Burleta determinada pelo
mo Ignacio. No tempo do Azzolini pintou um
que em competencia com outro pintado por Je
mo Gomes.—... sendo compadre de Manoel Ca
de Sousa, imaginava e desenhava a maior part
ornamentos e quadraturas que elle fez executa
suas obras, o que era feito com grande magisterio,
mas no mau gosto alemão, que ainda por cá se
va.» (1) E de Manoel Caetano de Sousa: «Teve
uso de riscar e pintar quadraturas no Theatro R
e nos outros, assim com em tecto.» (2) «Ignac
Oliveira foi sempre architecto dos Theatros *que
festas se armavam e desarmavam em Queluz*, e do
narios que alí se executavam, cuja pintura costu
incumbir ao nosso Narciso.» Eis a memoria de
artista: «José Caetano Syriaco, pintou no seu p
pio ornatos, paizagens e quadraturas nos Theatr
gios, tempos em que Pedro Alexandrino pintava
figuras; e como alcançou a moda dos pannos pin
para adorno das casas, fez grande numero d'elle
boa acceitação, pintando tambem nos theatros d
te figuras e paizes.» (3) Os nomes dos cantores d
theatros são tambem conhecidos, porque se enco

(1) Id. ib., p. 220.
(2) Id. ib., p. 223.
(3) Id. ib., p. 115.

no elenco que acompanha geralmente os librettos. Resta-nos enumerar algumas Operas não conhecidas que n'elles foram cantadas: (1)

## No Theatro de Salvaterra

1765 — *Demetrio,* de David Perez; letra de Metastasio. Cantada por Gio Baptista Vasques, Giuseppe Jozzi, Lorenzo Ziagetti, Lorenzo Maruzzi, Giuseppe Orti, e Francesco Cavalli.
1766 — *La Cascina,* musica de Giuseppe Scolari, letra de Polisseno Fegejo.
1767 — *Notte critica,* no carnaval. Musica de Nicolo Piccini; letra de Polisseno Fegejo.
» — *Enea nel Lazio,* musica de Jomelli.
1768 — *Le Vicende amorose,* no carnaval. Musica de Ferdinando Bertoni.
» — *Pelope,* musica de Jomelli.
1769 — *Il Velogeso,* musica de Jomelli.
» — *La Finta Astrologia,* no carnaval. Musica de Piccini.
1770 — *Il Ré Pastore,* drama de Metastasio; musica de Jomelli.
1771 — *Semiramide,* no carnaval. Letra de Metastasio; musica de Jomelli ao serviço de S. M.
» — *Il Cacciatore deluso,* drama de Gaetano Martinelli, poeta ao serviço de S. M. F.; musica de Jomelli.

(1) Completa o Cap. I, do liv. V, p. 30 a 41.

3 — *La Lavandarine*, farceta de Francesco Ma... musica de Francesco Zannetti.

» — *La Fiera di Sinigaglia*, drama de Polisseno Fegejo, arcade; musica de Domenico Fischietti, maestro napolitano.

» — *La Pastorella illustre*, libretto extraído da *Pastora dos Alpes*, de Marmontel. Arranjo poetico de Tagliazzucci, musica de Jomelli.

1774 — *L'Inimico delle Donne*, drama de Giovani Bertati; Musica de Baldassar Gallupi, mestre da Capella Ducal de S. Marcos de Veneza.

1775 — *L'Inconstante*, musica de Piccini.

» — *I Filosifi Imaginari*, musica de Genaro Astarita.

» — *Il Testore inganato*, musica de Luigi Mare chalchi.

1784 — *Del Finto il vero*, letra de Saverio Zini; musica de Paesiello.

1785 — *La vera Constanza*, no carnaval; musica Jeronymo Francisco de Lima.

» — *L'amor constante*, no carnaval. Musica de marosa.

1791 — *La Bella Pescatrice*, musica de Pietr glielmi.

**No Theatro de Queluz**

1768 — *Il sogno di Scipione*, letra de Metasta sica de Luciano Xavier.

2 — *Issea,* serenata pastoral, de Caetano Pugnani.
9 — *Perseo,* serenata de João de Sousa Carvalho, letra de Martinelli.
1 — *Il Natal d'Apollo,* em 25 de Julho. Letra de Saverio Mattei; musica de Pasquale Cefaro, mestre da Capella da rainha de Napoles.
! — *Bireno ed Olimpia,* em 21 de Agosto, no natalicio de D. José, Principe do Brazil. Musica de Antonio Leal Moreira; letra de Martinelli.

## No Theatro da Ajuda

— *L'Amore in Musica,* musica de Antonio Beroni.
— *Le Vicende delle sorte,* musica de Piccini.
— *L'incognita perseguita,* nos annos de D. Marianna Vittoria. Musica de Nicolo Piccini.
— *Il ratto della Sposa,* a 6 de Junho, nos annos de Dom José. Musica de Guglielmi.
— *L'Isola della Fortuna,* poesia de Giovani Barti; musica de Andrea Luchezi Veneti.
— *Faetonte,* no natal de Dom José. Drama de Mattia Verazzi, musica de Jomelli.
— *La Schiava liberata,* nos annos de D. Marianna Vittoria. Letra de Martinelli; musica de Jomelli.
— *La Nitteti,* no anniversario de D. José. Letra de Metastasio; musica de Jomelli.

1772 — *Ezio,* no natalicio de D. Marianna Vi
Letra de Metastasio; musica de Jome
1774 — *Il Trionfo di Clelia,* letra de Metastasio
sica de Jomelli.
1775 — *Li Napotelani in America,* drama de
cesco Cerbone; musica de Nicolo Picc

N'este tempo a musica italiana produzia uma
nação geral; por toda a parte se cantava; Jon
David Perez eram uns deoses.

Na Carta IX, de lord Beckford, datada de
Junho de 1787, se fala da musica italiana no con
das Salesias: «Desnecessario é referir-vos que p
mos meia hora deliciosa, falando de musica, fl
devoção com as meninas; quasi nos ia esquece
promessa de ouvir cantar a Scarlatti, cujo pae, d
gem italiana, antigo capitão de cavalleria, resid
muito longe do convento da Visitação;» etc.

«A dona da casa, senhora ainda moça, enca
me á primeira vista pelas suas maneiras engraça
modestas; porém quando cantou algumas arias de
posição do famoso Perez, não só me deleitou, f
pasmar: a sua voz modula-se com uma neglig
desaffectada nos tons mais patheticos. Posto que
adoptado o estylo magistral e scientifico de Ferr
um dos primeiros cantores da rainha, dá uma si
cidade de expressão aos trechos mais difficeis,
lhando as effusões d'alma de uma heroina de n
trinando solitaria no recondito das florestas. — S

ıe n'um canto obscuro sem dar fé nem do que se passava no aposento, nem das extravagantes physionomias dos que entravam ou saíam; as vistas attentas, o cochichar e mexericos da assembleia eram para mim cousas perdidas; não fui senhor de proferir uma syllaba, e bastante me affligiu que uma despotica tia velha nsistisse em que não se cantasse mais, e propozesse ıma partida de dança. Do intimo da alma desejei que oda a parentella e seus amigos fossem na occasião pe:ificados por algum obsequioso nigromante, e nada ıais quereria, ainda em risco de me levar o diabo, do ıe ouvir sem interrupção a cantora sereia até alvore:r o dia.» Os particulares tambem tinham theatros ıra cantarem em familia; do Theatro do Conde de arialva, na quinta de Marvilla, dizia Beckford: «Ha ıui um pequeno Theatro para Operas.» (1) Este meso gosto do seculo XVIII se prolongou até meado do ısso seculo no Theatro das Larangeiras, do Conde de arrobo.

A contar do meado do seculo XVIII, a scenographia ɔrtugueza começou a decaír; muitas das vistas dos heatros regios vieram servir no Bairro Alto e na Rua os Condes. Diz Volckmar Machado: «Pelo meado do ltimo seculo, os Galliari e os Gonzagas introduziram m estylo mui prompto, mas pouco asseiado e muito mperfeito, para ser usado nos Theatros das Feiras, onde se entra por poucos *baiocos*. Infelizmente este

(1) Carta XI.

mau estylo foi aqui introduzido no fim do seculo, e desde então tem este genero de architectura declinado tanto, que o podemos considerar como quasi perdido.» (1) O gosto das Operas invadiu tambem os Theatros do Bairro Alto, Salitre e Rua dos Condes; n'estas circumstancias se revelou o genio de Dona Luiza Todi; em uma peça representada no Bairro Alto em 1770, intitulada *Il Viaggiatore ridicolo,* de Goldoni, posta em musica por Scolari, entre os nomes dos cantores Giuseppe Trebbi, Nicodemo Calcina, Pedro Antonio, Angiola Brusa e Maria Giovacchina, vem citada tambem a celebre Cecilia Rosa de Aguiar, e Luiza Todi.

Da vida artistica dos outros theatros da côrte e da direcção que tomavam os espectaculos, são de alta importancia as palavras de Cyrillo Volckmar Machado:

«Pelos annos de 1787, tempo em que Manoel da Costa contentava tanto o publico com as lindas tramoias que fazia para os *Elogios* na Rua dos Condes, o Gaspar não era feliz com as suas no Salitre, por cujo motivo Paulino José da Silva encarregado da Empreza, mandou vir Theodoro Bianchi famoso machinista italiano por intervenção de Marafe, que era o mestre dos Bailes e muito seu amigo.

«Bianchi fez as tramoias para a *Artemisa,* para a *Rabicortena,* e para outras peças: era natural de Modena, e começou a estudar alì mesmo a perspectiva: depois elle e seu Mestre ajudaram a pintar os scena-

(1) Cyrillo, *Mem.*, p. 174.

›s que Antonio Galli Bibiena, irmão de João Carlos, alí fazer pelo tempo da feira. Os tres irmãos Gal-ri em Milão, e Gonzaga em Veneza, tinham intro-zido o uso de pintar tudo no chão; estylo um pouco ›ve, mas muito imperfeito e enxovalhado. Antonio lli, Mignola e Baila o seguiam; hoje infelizmente es-le todo introduzido. Bianchi fez muitas tramoias nos ›atros de Hespanha; esteve 8 annos em Barcelona, ms em Valença, 30 em Lisboa, aonde... mor- (1)

«Em quanto elle esteve addido á Rua dos Condes do mudado de Theatro), um certo Scopeta, marci-›o, fez algumas obras magicas no Salitre, que por lhe vieram a custar a vida, morrendo entalado em alçapão. Domingos Scopeta, seu filho, pintor thea- de ornato e figura, foi discipulo de Mazzoneschi e bem de Philiberto.»

Manoel da Costa: «foi estudar a Arte na eschola de ão Caetano Nunes, quando elle regia tambem o atro da Graça, aonde podemos dizer que se creou, ve occasião de aprender o mecanismo das tramoias alí fazia um bom Machinista hespanhol... Em 3, por morte de seu mestre, succedeu-lhe na direc-da pintura do Salitre... Em 87 foi Emprezario na dos Condes com Domingos de Almeida; largando ›is a empreza ficou como Pintor e teve grandes al-

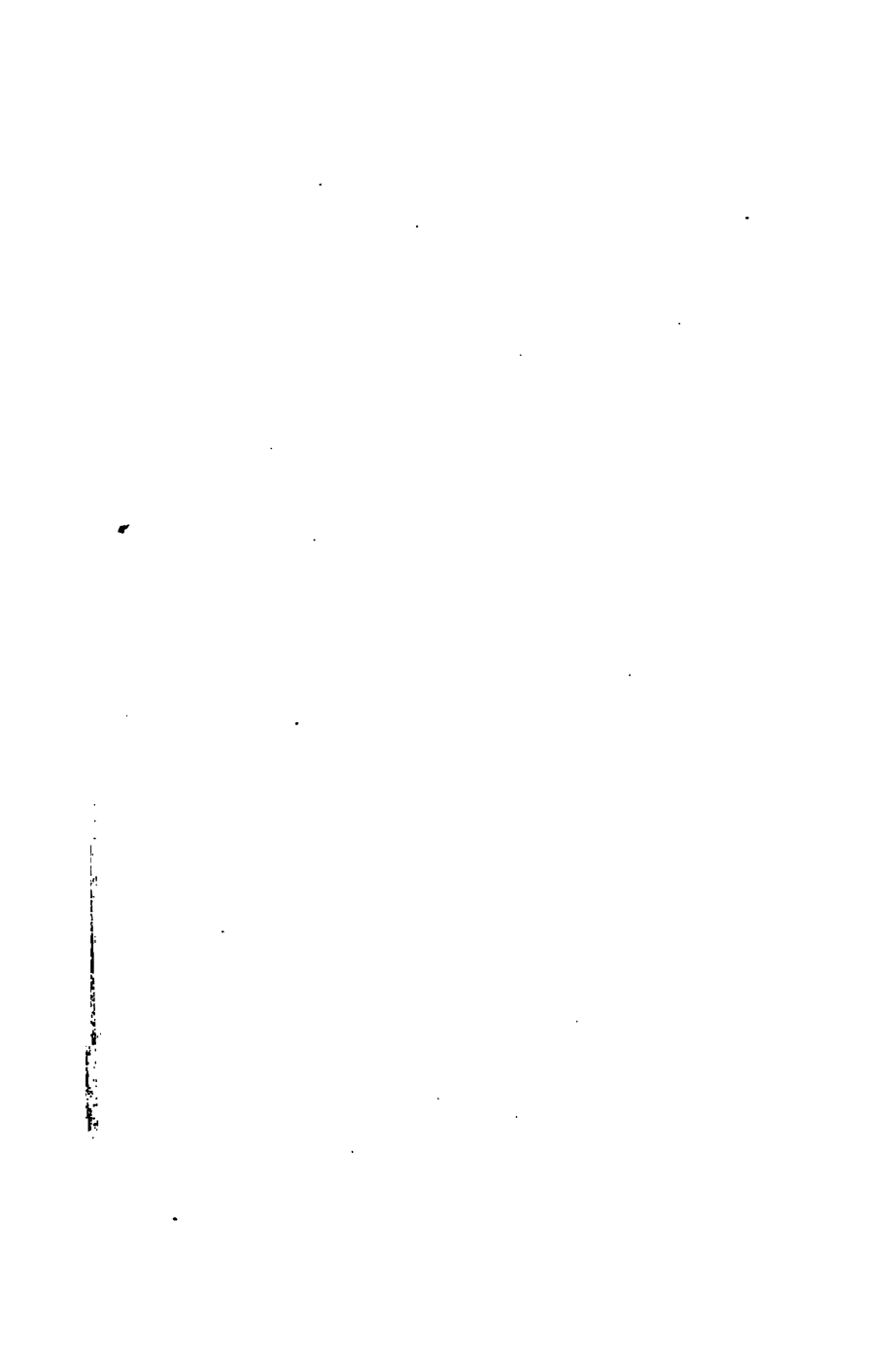
(1) Id., p. 228.
(2) Id., p. 229.

em a pôr nas regras da harmonia musical?
a isto mais a rasão de attendermos a que na
guagem se faz mais geral a instrucção e mai
cionado o divertimento para os nossos patrici
tes. — Tudo isto nos faz trabalhar com gosto
perança de aproveitamento, expondo-nos por
mo outra vez na presença do publico com o I
titulado *Os Viajantes ditosos*, posto em mu
nosso Mestre de Capella o Senhor Marcos An
jos talentos se tem assás acreditado.» N'este l
bretto se lê: «A Musica é do Senhor Marcos
Mestre actual do referido Theatro, e Organist
positor da Santa Igreja Patriarchal.» N'este te
da se luctava contra a estupida lei de D. Ma
virtude da qual as mulheres não podiam pizar
a Opera encontrou em Marcos Portugal um fecu
dor, que todas as côrtes da Europa ouviram
sombro de 1788 até 1819. O apparecimento
nio em Portugal foi um esforço superior á no
reza, que produziu aquelle phenomeno para s
para sempre. Marcos Portugal, para Monsign
e Lesueur, os compositores dos hymnos da R
era tido na conta do homem que mais servi

e introduzia para mobilisar a sociedade portu-
e livral-a do cretinismo em que a lançaram os
:is; as ideias da Revolução franceza propaga-
, andavam no ar, como o perfume de uma auro-
ovos tempos. O Intendente da Policia, Ignacio
ı Manique, procurava abafar o sentimento da li-
e; em um Officio de 1791, com data de 17 de
oro, se lê: «Tendo noticia que em uma taberna
. em uma travessa da rua direita dos Remula-
e sáe ao caes, se juntavam uns estrangeiros,
lo ao som da rabeca todas as noites, e que as
*s eram revolucionarias*, e que nos intervallos
avam em voz alta em francez, approvando os
mentos da Convenção, e terem por justa a mor-
uiz XVI, da rainha e da infanta, e applaudindo
som da rabeca e das cantigas, e não faltavam
ı mesma taberna, e a executar o que refiro...» (1)
e Officio de Manique era dirigido ao primeiro
o, Marquez da Ponte de Lima; sem duvida as
s revolucionarias eram os hymnos de Méhul, *A
on, Chant des Victoires, Hymne sur la mort de
d, Hymne des Vingt-deux, Le chant du retour,
ıe pour la fête des epoux*. Lesueur tambem es-
bastantes hymnos para as festas da Revolução;
os apenas o *Hymne pour l'inauguration d'un
à la liberté*, cantado no anno segundo da Re-

ublicado pela primeira vez por Innocencio, *Dicc. Bibl.*,
164.

publica. Monsygny, Dalayrac, Gratry e Cher
tambem compozeram bastantes hymnos para cel
as commemorações dos fastos revolucionarios. A
pela musica, instrumento com que o Cesarismo se
vára, se inoculavam em Portugal as ideias da dig
de humana. Ao passo que os theatros se calava
musica penetrava nos cafés. A este proposito con
citado Officio o Intendente Manique: «Confesso
Ex.ª, que lembrando-me do que acontecia em P
em toda a França, cinco annos antes do anno d
pelas tabernas e pelos cafés, pelas praças e pel
semblêas; a liberdade e indecencia com que se f
nos mysterios mais sagrados da religião catholi
mana, e na sagrada pessoa do infeliz rei e da ra
e lendo as Memorias do Delphim, pae d'este infeli
do memorial que apresentou a seu pae Luiz XV,
anno de 1755, que foi estampado em 1777, digo
Ex.ª que julgo ser necessario e indispensavel qu
de mandar tomar algumas medidas para que d
vez se tire pela raiz este mal que está contamina
todo e insensivelmente... e estes mesmos motiv
obrigam a repetir a V. Ex.ª que em Lisboa ainda
informam) se acha Brossonet, socio do Robespie
egualmente me dizem que este terrivel homem f
gumas vezes na Casa do Espirito Santo de Li
com o Padre Theodoro de Almeida; e outras
abbade Correia...» O mesmo Intendente accusa
*zeta de Lisboa* de republicana. Estava lançado
men que produziu os homens de 1820.

Foi a musica a fórma da arte que mais vulgarisou o enthusiasmo da Revolução. O Theatro que até aqui imitava ora o gosto hespanhol ora o italiano ou francez, em breve vae mostrar a realidade do sentimento novo da liberdade. Aqui realisa-se o proverbio oriental: A verdade é grande, ella triumphará.

## Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVII

*(Continuação)*

1—Dialogo dos montes: auto que se representou com a maior espectação na synagoga, por Rehuel Gessurun; ou Dialogo em verso portuguez sobre os sete montes sagrados da Casa de Jacob.
3—Auto das Padeiras, chamado da Fome, anonymo.
4—D. Maria Telles, tragedia por Francisco de Sá de Menezes.
5—Pedir favor al contrario, por D. Miguel de Barros.
5—El canto junto al encanto.
5—El Español de Oran.
7—O Entremez do Poeta, por Francisco Rodrigues Lobo.
5—El Alcalde mas que tonto, por Manoel Coelho Rebello.
5—Los trez imigos del Alma, idem.
5—Almotace borracho, idem.
5—Assalto de Villa Vieja, idem.
5—Conselhos de um Letrado, idem.
5—Do Negro mais bem mandado, idem.
5—Del Ahorcado fingido, idem.
5—El engaño del Alferes, idem.
5—El Picaro hablador, idem.
5—El Capitan mentecapto, idem.
5—Dos Cegos enganados, idem.
5—Dos Alcaldes, engano de una Negra, idem.
5—De um Soldado e sua patrona, idem.
5—Los Valientes mas flacos, idem.
5—Dos Sargentos borrachos, idem.
5—Dos caras siendo una, idem.
5—Castigos de un Castellano, idem.
5—La burla mas engraçada, idem.
5—Reprehensiones de un Alcalde, idem.
5—Las fingidas viudas, idem.
5—Sapatero de Viejo y Alcalde de su lugar, idem.
5—As Padeiras de Lisboa, idem.
5—El enredo mas bizarro, idem.
5—El defunto fingido, idem.
5—As Regateiras de Lisboa, idem.
)—Comedia famosa *dos successos* de Jahacob e Essau, *composta por um celebre, etc.*, (é em redondilhas.)

## Seculo XVIII

1709—Lôa do Silencio, por Nuno Nisceno Sutil.
1709—Entremez de Santintrudo, idem.
1709—O que perde o mez não perde o anno, idem.
1709—Da vossa farinha, que nanja da minha, idem.
1709—Das Regateiras, idem.
1709—Muita bulha e tudo nada, idem.
1709—Dos Pexes, idem.
1709—Das Fogueiras de Sam João, idem.
1709—Do Estudante ferrolhado, idem.
1709—De los Criados, idem.
1709—Del Soldado Auxiliar, idem.
1709—De Dom Quixote, idem.
1709—De Dom Faceyra, idem.
1712—Alfea y Aretusa, por Luiz Calisto da Costa e Faria.
1713—El Poder de la Harmonia, idem.
1716—Entremez del Nobio burlado.
1716—Entremez del Sacristan hechizero.
1716—Entremez del Embaxador e Mugiganga de Matachines
1716—Entremez del Page y el Soldado.
1716—Entremez del Valiente flaco.
1716—Entremez del Estudiante critico.
1716—Mugiganga de las Beatas.
1716—Entremez de la Renegada de Vallecas.
1716—Entremez de Don Roque.
1716—Entremez de Don Estanislau.
1716—Entremez del Papagaio.
1716—Entremez dos Flamengos.
1716—Entremez de las Chirimias.
1721—Auto do Caseiro d'Alvalade, anonymo.
1722—Auto dos Escrivães do Pelourinho, anonymo.
1727-1740—As regateiras e Malsins, por Frei Lucas de Sa[n]
Catherina. Ms.
1727-1740—O exame das danças, idem, idem.
1727-1740—Dos Bichos, idem, idem.
1727-1740—Dos Officios, idem, idem.
1727-1740—Jardim de Apollo, idem, idem.
1727-1740—O carro de Phaetonte, idem, idem.
1727-1740—O Polyphemo, idem, idem.
1727-1740—Entremezadas para Sam Gonçalo, idem, idem.
1727-1740—O Entremez dos Malsins, idem, idem.

1733—Vida do grande D. Quixote de la Mancha, por Antonio José.
1734—Esopaida ou Vida de Esopo, idem.
1735—Os Encantos de Medea, idem.
1736—Amphytriões, ou Jupiter e Alcmena, idem.
1736—Labarynthо de Creta, idem.
1737—Guerras de Alecrim e Mangerona, idem.
1737—As Variedades de Proteo, idem.
1737—Lucio Papirio, trad. do italiano, por Francisco José Freire.
1737—De bem para melhor, trad. do italiano, idem.
1737—Scandenberg, Opera trad. do italiano, idem.
1738—Precipicio de Phaetonte, por Antonio José.
1740—Apolonymo em Sidonia, imitação de *Alessandro in Sidonia*, de Apostolo Zeno.
1740—Thalia sacra, 1.ª Parte, contendo 4 dramas metrificados sobre varios mysterios, por Francisco de Sousa Almada.
1741—A Ninfa Siringa, por Alexandre Antonio de Lima.
—Novos encantos de Amor, idem.
—Adriano em Syria, trad. de Metastasio, idem.
—Filinto Perseguido, trad. de Metastasio, da *Siroe em Seleucia*.
—Os Encantos de Circe, por Alexandre de Lima.
1741—Semiramis em Babylonia, idem.
1741—Os Encantos de Merlim, idem.
1744—Victoria pela innocencia, p.
1745—Polinardo em Suecia, por Antonio Gomes da Silva Leão.
1746—Entre amorosos enredos o amante mais desvelado, por Antonio Gomes da Silva Leão.
1746—Novo e curioso Auto Sacramental da Jornada do Menino Deus para o Egypto e morte dos Innocentes.
1750—Da fé o throno Affonso exalta, na conquista de Lisboa. Comedia em verso octosyllabo, pelo Padre José Manoel Penalvo (pseudonymo: Jayme Marcellino Pontes).
1751—Merope, de Scipião Maffei, trad. do italiano, por Francisco José Freire.
? —Iphygenia em Tauris, d'Euripedes, trad. do grego, idem.
1752—Amor perdôa os aggravos, por Vicente da Silva.
1753—Drama tragico de S. João Nepomuceno.
1755—Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva, ordenada pelo Bacharel Sylvestre Esteves da Fonseca.
1755—Achilles em Sciro, trad. de Metastasio, por Manoel Pereira da Costa.
1755—A *Clemencia de Tito*, idem.

1755—Demofoonte em Tracia, idem.
1755—Antigono em Thessalonica, idem.
1755—Achilles em Sciro, trad. de Metastasio, por Francisco Luiz Ameno.
? —Zenobia em Armenia, trad. de Metastasio, (Sob o pseudonymo de Fernando Lucas Alvim).
1756-1777—A Eschola da Mocidade, por Manoel de Figueiredo.
—Perigos da educação, idem.
—O Dramatico afinado, idem.
—Os Paes de Familias, idem.
—Apologia das damas, idem.
—Osmia ou a Lusitania, tragedia, idem.
—Fastos de amor e amisade, c., idem.
—Mappa da Serra-Morena, com itenerario e cruzes, por outra, o Jogo
—O Fatuinho, idem.
—A mulher que o não parece, idem.
—Poeta em annos de prosa, idem.
—Ignez, tragedia, idem.
—A Grifaria, idem.
—Alberto Virola, idem.
—Os Censores do Theatro, idem.
—O Ensaio comico, idem.
—As Irmãs, (D. Maria Telles) idem.
—A Velha garrida, trad. de Quinault, idem.
—A sciencia das damas e a pedantaria dos homens, trad. de Molière, por Manoel de Figueiredo.
—O Jogador, trad. de Regnard, idem.
—O Cid, de Corneille, idem.
—Cinna ou a Clemencia de Agusto, de Corneille, idem.
—Catão de Addisson, idem.
—L'Impostor Raweduto, trad. de Audalgo Tolerdermio, id.
—O Cioso, comedia do Doutor Antonio Ferreira, expurgada segundo o melindre dos ouvidos do nosso seculo, id.
—Ifigenia em Aulida, de Euripedes, idem.
—A mocidade de Socrates, idem.
—O Acredor, idem.
—Andromaca, idem.
—O Homem que o não quer ser, idem.
—Lucia ou a hespanhola, trad., idem.
—Fragmentos de uma comedia, idem.
—O Avaro dissipador, idem.
—O Indolente miseravel, idem.
—O Fidalgo de sua propria casa, idem.

1756-1777—Edypo, tragedia, trad. por Manoel de Figueiredo.
—Artaxerxes, idem.
—Viriato, idem.
—João Fernandes feito homem, idem.
—A Farçola, idem.
—O Passaro bisnau, idem.
—El engano escarmentado, idem.
17?.-1824—Cora e Alonso, ou a Virgem do Sol, drama pela Viscondessa de Balsemão, Ms.
1758—Cesar, trag. por Theotonio Gomes de Carvalho.
1759—Talhada está a ração para quem a ha de comer, por Manoel José de Paiva.
1760—Edipo, de Sophocles, trad. do grego, por Francisco José Freire.
1761—Pratica de tres Pastores a saber: Rodrigo, Loirenço e Sylvestre, aos quaes apparecendo-lhe um Anjo a noite do Natal, espantados chamam um ao outro.
1762—Athalia, de Racine, trad. de Francisco José Freire.
1762—Mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia, trad. de Metastasio.
1764—Astucias de amor e zelos, ou aborrecer amando, por J. da S. M. D., p.
1764—Amor não póde occultar-se.
1764—A Fortuna não é como se pinta, por Manoel J. de Paiva.
1764—Mais heroico segredo, ou Artaxerxes, trad. de Metastasio, v.
17? —Mais póde a criação que o sangue.
1764—Só o amor faz impossiveis, por Manoel José de Paiva.
1765—Ezio em Roma, v.
1765—Mulher prudente, e o jogador confundido, v.
1765—O Oedipo, de Sophocles, trad. de Francisco de Pina e Mello.
1766—Mais heroica virtude, ou a virtuosa Pamella, trad. do italiano, v.
1768—Confusão de um retrato, por D. L. R., v.
1768—Cavalheiro e a Dama, v.
1768—Tartuffo ou o Hypocrita, de Molière, traduzida pelo Capitão Manoel de Sousa.
1768—Antigono em Thessalonica, de Metastasio, trad. de Marcellino da Fonseca Mine's Noot (Filinto Elysio.)
1768—O Cinto magico, de João Baptista Rousseau, idem.
1768—Mulher sabia e prudente, por Frei José de Santa Rita.
1769—Edipo de Seneca, trad. por Francisco José Freire.
1769—Medea, de *Euripedes*, trad. do grego, idem.

1769—Medea de Seneca, trad. do grego por F. José Frei
? —Hecuba, de Euripedes, trad. do grego, idem.
—Phenicios, de Euripedes, trad. do grego, idem.
—Hercules furioso, de Seneca, idem.
—Iphygenia em Aulide, trad. do grego, idem.
1769—O Peão fidalgo, de Molière, trad. do Capitão Mar
Sousa.
1770—Entremez da Assembléa do Isque, por Leonard
Pimenta e Antas.
? —O velho impertinente e allucinado, idem.
1770—A ambição dos Tartufos invadida, entremez por Le
José Pimenta e Antas.
? —O Peralta mal criado, idem.
1771—A Serva amorosa, trad. de Goldoni.
1771-1826—Montezuma: rei do Mexico, trag. em verso p
ximiano Pedro de Araujo Ribeiro.
1771-1826—Constantino o grande, ou a ambição castiga
si mesma, idem, em verso.
1771-1826—Radamisto, trad. de Crebillon, idem.
? —Megara, tragedia, de Miguel Tiberio Piedegache
dão Ivo, e Domingos dos Reis Quita.
1771—Phantasticas basophias, lograções e calotes de D. I
1771—As desordens dos Peraltas, por Leonardo José P
e Antas.
1772—Inez de Castro, trad. de Guevara, por Nicolau Lu
? —A mais heroica lealdade, ou o valoroso Annibal, t
italiano.
? —D. Maria Telles, por Luiz José Corrêa de França A
1773—Amante jardineiro, trad. de Dancourt, idem.
? —Amante militar.
1773—A familia do Antiquario, v.
1773—A valorosa Judith, trad. por José de Mesquita Fal
1773—Viuva sagaz e astuta, ou as quatro nações, trad. de G
? —Zenobia no Oriente, v.
1773—O Saloio Cidadão.
1774—Curiosidades das mulheres, p.
1774—O grande governador da Ilha dos Lagartos.
1774—Loucuras da moda, por José Soares de Avellar.
1775—Pae de Familias, p.
1775—Themistocles, trad. de Metastasio.
1775—O monumento immortal, drama allegorico, por The
Gomes de Carvalho.
1776—Amar á moda, trad. da comedia *El amor al uso*,
Antonio de Solis.

1777—Beverley, tragicomedia, p.
1778—Aventureiro honrado, trad. de Goldoni.
1778—Dous prodigios de Roma, v., trad. de Mattos Fragoso.
1778—Lôa para se representar na noite dos Reys.
1778—A Leoneza, ou as damas zelosas de seu falso pundonor, trad. de Goldoni, p.
17 ? —Lyncêo e Hypermenestra.
17 ? —A Locandeira.
? —Maior briga de amor.
1778—A mulher amorosa, trad. de Goldoni.
17 ? —Mulher reformada e o marido satisfeito.
1778—Mithridates, trad. de Racine, por Filinto Elysio.
1778—Medeia, de Longepierre, idem.
—Andromaca, idem.
1778—O Medico e Boticario.
1779—Olinta, v.
1780—Amos fingidos criados, v.
1780—Amar não é para nescios.
1780—Esposa Persiana, trad. de Goldoni.
17 ? —Estalajadeiro de Milão, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
1780—Memoria dos Trabalhos de Job, por Manoel José de Paiva.
1780—Memorias de Peralvilho, por José Angelo de Moraes.
? —Mentiroso por teima, trad. de Goldoni, p.
1781—A Paixão de Christo, oratoria traduzida de Metastasio.
1781—Criado de dois amos, trad. do italiano.
1781—Eschola de casados, p.
1781—Capitão Belisario, v., versão de Nicolau Luiz.
17 ? —Orphão da China.
1781—Astarto, trag. por Domingos dos Reis Quita.
1781—Hermione, idem.
1781—Castro, idem.
1781—Os Scythas, trad. de Voltaire, por Albino de Sousa Coelho de Almeida.
1782—Eschola moderna.
1782—A desgraça de Basophia, por José Daniel Rodrigues da Costa.
1782—Cordova Restaurada, ou o amor da Patria, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—Escravo em grilhões de ouro, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—Conde Nestor, ou a Condessa Carlota.
1782—D. João de Alvarado, o criado de si mesmo, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—*Dido desamparada,* ou destruição de Carthago, p.

1783—Affectos de odio e amor, anonyma.
1783—Adriano em Roma, de Nicolau Luiz.
? —Alcaide de si mesmo, anonyma.
? —Alexandre na India, trad. de Metastasio, idem.
1783—Bons amigos, p.
17? —Bruto de Babylonia, trad. do hesp. de Mattos Fragoso.
1783—Uma desatinada, attribuida a Nicolau Luiz.
1783—Loucuras da moda, por Luiz Alvares e Azevedo, p.
1783—Ladislau em Scythia, v.
1783—Mais vale amor do que um reino, ou Demophoonte em Thracia, trad. de Metastasio. v.
1783—Os Maridos Peraltas e as mulheres sagazes, escripta por Nicolau Luiz, em prosa.
1783—Entrudo desabusado em Lisboa, p.
1783—Gloria Lusitana, ou a restauração de Cambre, v.
17? —Gloria de Portugal nas acções de D. Nuno Alvares Pereira, v.
178?—Guardado é o que Deus guarda, por Manoel José de Paiva.
1783—Restauração de Granada, v. por Nicolau Luiz.
1783—Successos do filho prodigo, p.
? —Tagio reconhecido na edificação de Lisboa, drama portuguez, emendado por M. J. C. e Al., v.
1783—Tragicos effeitos da impaciencia, ou Tamorlão na Persia, v.
? —Ulysses na Lusitania, por Nuno José Columbina.
1783—Heraclio reconhecido, v.
1783—Morte de Cesar, ou do mundo a maior crueldade, attribuida a Theotonio Gomes de Carvalho.
1783—Zaira, trad. de Voltaire, por Pedro Antonio.
—Idem, por Manoel Ferreira de Seabra.
1783—O Hymeneu, drama de Mathias José Dias Azedo, e Anacleto da Silva Moraes; musica de Jeronymo Francisco de Lima.
1783—O Outeiro ou os Poetas fingidos, por Pedro Antonio.
1783—A noiva de luto, trad. de Congrève, por José Antonio Cardoso de Castro.
1783—Chocalho dos annos de D. Lesma, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1784—Acto figurado da Degolação dos Innocentes, composto por A. D. S. R.
1784—D. Affonso de Albuquerque em Gôa, anonymo.
1784—Amor e obrigação, attribuida por Costa e Silva a Nicolau Luiz.
*1784—Aspasia* na Syria, attribuida por Costa e Silva a Nicolau Luiz.

1784—A Constancia tudo vence, ou Pharamundo na Bohemia, v.
1784—Cavalheiro da virtude e a mulher extravagante, p.
17? —O Chale, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
17? —Com amor não ha zombar.
1784—As lagrimas da belleza são as armas que mais vencem, v.
1784—Lavrador honrado, v.
17? —Leonide, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
1784—Mayor ventura de amor, p.
1784—Namorados zelosos, trad. de Goldoni.
17? —Narciso namorado de si mesmo.
1784—No amor tudo é enredo, ou as irmãs rivaes, p.
1784—Só o piedoso é meu filho, imitada de João de Mattos Fragoso.
—Stocles na Albania, ou Leoncia reconhecida, v.
1784—Eurene perseguida e triumphante, v.
1784—O Caçador, entremez, por Pedro Antonio.
—Sophonisba, por Garção, inedita.
—Regulo, idem.
1784—O Entremez da Floreira.
1784—Os velhos amantes.
1784—Os casadinhos da moda, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1785—Auto e Colloquio do nascimento do Menino Jesus, por Francisco Lopes.
1785—Amor, traição e ventura, por Ild. C. T. D. F., v.
17? —Amor, zelos e valor.
1785—Convidado de Pedra, ou D. João Tenorio, o dissoluto, p.
17? —Criada agradecida, e a madrasta endiabrada, trad. de Goldoni.
1785—Laura reconhecida, trad. de Metastasio, v.
1785—Honestos desdens de amor, trad. de D. Agostin Moreto, por Pedro Antonio Pereira, v.
1785—Selva de Diana, v.
1785—Semiramis reconhecida, trad. de Metastasio.
1785—Sesostris no Egypto, de Voltaire, trad. de Vicente da Costa Ramos.
—Idem, de Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa.
1785—Entremez sobre o uso das alcachofras e machinas volantes, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1785—Vencer odios com finezas, trad. de Metastasio, v.
17? —Vencer traições com enganos, e disfarçar no querer, p.
1785—Mafoma, trad. de Voltaire, por José Anastacio da Cunha.
1786—Dama dos encantos, trad. de Goldoni, por Basilio... v.
1786—Eneas em Getulia, *p.*

1786—Ircana em Hispahan, segunda parto da Esposa Pe
na, v.
? —Isipile em Lemnos ou os erros de Learco premiado
1786—Primeiro templo de Amor, ou Cynthia em Thessalia
1786—Vinda inopinada, p.
1786—Priamo, tragedia, pelo Padre Henrique José de Cast
1787—Odio, valor e affecto, ou Farnace em Heraclea, v.
1787—Olympiade, trad. de Metastasio, v.
1787—Auto de Santa Genoveva, princeza de Barbante, com
to por Balthaz Luiz da Fonseca, Ulisbonense.
1787—Amor tem maior poder, ou Ferdinando na Hungria,
1787—Contra amor não ha encantos, v.
17 ? —Conversão, penitencia e morte de Santa Maria Egypc
1787—A Criada brilhante, p.
1787—Emendar erros de amor, ou Cosdroas em Africa, v.
1787—Emira em Susa, e fugir á tyrannia para imitar a cle
cia, trad. de Metastasio, v.
1787—As rigorosas leis da amisade cumpridas em Olymp
trad. de Metastasio, v.
1787—O sabio em seu retiro, trad. de Mattos Fragoso, v.
17 ? —O sabio cidadão, trad. de Molière do *Bourgeois gentilh*
1787—Glaudomira, v.
1787—Pequeno Drama.
1787—Licença Pastoril.
1787—Discordia destruida (Auto do Natal), v.
? —Assembleia Phantastica, ou quem o alheio veste na
ça o despe, v.
1787—O critico ignorante.
1787—O pomo d'ouro, ou o merito premiado, pelo Abbad
Jazende.
1787—Arte de tourear ou o filho cavalleiro, por José Danie
drigues da Costa.
1787—O ridiculo mathematico, por José Daniel.
—O Caes Sodré, idem.
—Anatomia curiosa, idem.
—A Casa da Opera dos bonecos, idem.
—A menina discreta da Fabrica nova, idem.
1787—Nas amorosas finezas os mais constantes realces, p
L. R., v.
1788—Bella Selvagem, trad. de Goldoni, attribuida a Ni
Luiz, por Costa e Silva.
17 ? —Caro custa o que bem sabe, v.
*1788*—Conde Alarcos, attribuida a Nicolau Luiz.
*1788*—Osmia, por D. Thereza de Mello Breyner.

—Os Persianos refugiados entre povos desconhecidos, trad. de Voltaire, os *Scytas*.
—Idem, por Albino de Sousa.
-1834—Pedro Grande, ou os falsos mendigos, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima.
-1834—O Retrato de Miguel Cervantes, idem, Ms., em casa do conde de Redondo.
-1834—Os expertos tambem se illudem, idem, idem.
-1834—Os tres gemeos, idem, idem.
-1834—Quinze dias de prudencia, idem, idem.
-1834—O anel de Giges (magica), idem, idem.
-1834—O Maniaco (farça), idem, idem.
—O novo Phebo em Lysia, drama allegorico por João Roberto du Fond.
—O prazer de Olissêa, por Salvador Machado de Oliveira.
—Academia dos Casquilhos, por João Roberto Dufond.
—Acertos de ùm disparate, por Manoel de Santa Marta Teixeira.
—Achilles disfarçado, anonyma.
—José no Egypto, p.
—Heroe da China, p.
—Vencer-se é maior valor, ou Alexandre na India, trad. de Metastasio, por M. C. de M., v.
—Gratidão.
—A Inveja abatida.
—Penelope, trag. de Genest, por João Xavier de Mattos.
—Viriacia, tragedia portug., idem.
—O Pastor fiel,de Guarini, trad. por Thomé Joaquim Gonzaga Neves.
—O Medico por força.
—O Melhor Par entre os Doze, ou Reynaldo de Montalvão, v., trad. de Mattos Fragoso.
—Amar por força d'estrella ou um portuguez na Hungria, por D. L. R. (em prosa).
—Antigono em Macedonia, trad. de Metastasio, em v.
—Apelles e Campaspe.
—Galan desvanecido, v.
—Galan honrado, e a ficção punida, v.
—Industrias de Bandalho, ou o velho ambicioso, p.
—Peraltas mascarados em Almada, p.
—Peruviana.
—O Poder do lindo sexo ou as Amazonas, v.
—Principe Pastor, ou Cyro reconhecido, trad. de Metastasio, v.

1790—Romaria ao glorioso Santo Antonio, venerado além do rio na sua ermida da Charneca, v.
17? —O Rustico disfarçado.
1790—A virtude sempre triumpha, ou Perseo e Andromeda, v.
1790—Destruição de Troya, v.
1790—A noiva fingida.
1790—Os Viajantes ditosos.
179?—O mundo da lua.
1790—A Peta de Nova invenção, ou o cioso enganado.
1790—Orestes, de Voltaire, trad. por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara.
1790—Marianne, idem, idem.
1790—Sophonisba, idem, idem.
1790—Phedra, de Racine, trad. por Luiz Raphael Soyé. Ms.
1790—O Pae honrado, c., idem, idem.
1790—Lauso, tragedia, pelo padre Henrique José de Castro.
1790—Lusitania triumphante, drama representado no Theatro dos Condes a 13 de Maio; idem.
1790—A Innocencia triumphante, idem.
1790—D. Pedro, regente de Portugal, na menoridade de D. Affonso V, idem.
1791—Amo irresoluto, e o criado fiel, (prosa).
1791—Desdem contra desdem, trad. de D. Agostin Moreto.
1791—Dous amantes em Africa, ou a escrava venturosa, trad. de Goldoni.
1791—Enganar para reinar, ou louca para os outros e discreta para si, v.
1791—D. Floriano em Lisboa, v.
1791—Lagrimas da Belleza.
1791—O Mudo ou as astucias de Frontin, trad. do francez de Palaprat.
1791—Tributos da mocidade.
1791—A valorosa Judith, ou Bethulia libertada, trad. de Metastasio, v.
1791—Gatuno de Malas-Artes.
? —O Mentiroso por teima, trad. de Goldoni.
1791—Raras astucias do amor.
? —O Velho louco de amor e a criada astuciosa.
17? —Virou-se o feitiço contra o feiticeiro.
1791—O Esposo fingido.
1791—Sesostris, trag. pelo padre Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa.
*1791*—Policena, trag. port. por Joaquim José Sabino (imitação da *Mérope* de Voltaire.

1-1818—Nova Castro, trag. de Joaquim José Sabino.
1—Vingança de Hermione, trad. de Voltaire, v.
2—Adelacia em Italia, trad. de Apostolo Zeno, anonyma.
2—Assombros da Constancia entre Vologeço e Berenice, v.
2—Inconstancias de fortuna, ou lealdade de amor, v.
2—Quando a mulher se não guarda, guardal-a não póde ser, v.
—O Rei justo vem do céo, por Luiz Ignacio Henriques.
2—O Viajante, p.
2—O Esganarello ou o Casamento por força.
2—Os amantes desconfiados.
2—O Auspicio feliz: drama allegorico para se representar na abertura do theatro da rua dos Condes, por José Paulo Rodrigues de Campos.
2—Ignez de Castro, de La Mothe, por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara.
2—Bruto, de Voltaire, idem.
2—Cinne de Corneille, idem. Ms.
2—Beneficencia de Josse, drama piscatorio-bacchico, por Luiz Raphael Soyé.
2—Os Lavradores, drama campestre para musica, idem.
2—Negociante imprudente, v.
—Nem sempre as desgraças vencem.
—Nevile na Persia, trad. de Metastasio (*Themistocles*).
3—Desencantos de um encanto, por D. Braz Florencio Salreu, v.
3—Disparates de um acerto, p.
—Doente fingida, trad. de Goldoni.
—Donzella virtuosa, trad. de Goldoni, p.
—O Outeiro ou os Poetas afinados.
—A saloia namorada, ou o remedio é casar, por Domingos de Caldas Barbosa.
—Drama recitado no Theatro do Pará, por José Eugenio de Aragão e Lima.
—Herminia, tragedia, por Francisco Soares Franco.
—Fredçrico Segundo, rei da Prussia, original hespanhol de D. Luciano Comella, trad. por D. Felix Moreno de Monroy.
—Idem, trad. por Antonio José de Paula.
—Heroe Lusitano, principe constante e martyr, trad. de Calderon, v.
—Industrias de Sarilho, por J. da S. M. B., v.
—Industrias contra finezas, imitação de D. Agostin Moreto, v.

17? —Os Infelizes de Londres.
? —Innocencia triumphante pelos extremos de amor, v.
1794—Amisade em lance, trad. do italiano (em prosa).
17? —Herdeira venturosa, trad. de Goldoni.
—Heraclio reconhecido.
1794—Porfiar errando.
? —Primeiro que o sangue a honra, ou Adastire na Tartaria, v.
1794—Affronta castigada, ou o soberbo punido, trad. de *Cid* de Corneille, v.
—Idem, por Manoel de Figueiredo.
1794—Successos de Sepulveda, v.
? —Priamo, per Henrique José da Costa.
? —Vingança de Atreo, rei de Micenas, trad. de Crebillon, v.
—Idem, por Manoel Mathias Fialho de Mendonça.
1794—Aodia, drama, por José Eugenio de Aragão e Lima.
1795—O Alvoroço, drama pastoril, por Alfeno Cynthio.
1796—Lograções de melhor gosto.
1796—La Lodoiska, drama lyrico (trad. em italiano) por Thomé Joaquim Gonzaga Neves.
1797—Ninguem fie o seu segredo, v.
1797—O morgado tolo na casa de pasto, por José Daniel.
1797—Esparrella da moda, idem.
1797—O mau rabeca, idem.
1797—Os carrinhos da feira da Luz, idem.
1797—As desordens dos Tafues, idem.
1797—O basofio, ou os dois doutores, idem.
1797—A marujada, idem.
1797—A junta dos cabelleireiros, idem.
1797—A casa desordenada, idem.
1797—O mathematico e o naturalista, idem.
1798—Iphigenia, trad. por Francisco Dias Gomes.
1799—Electra, trad. por Francisco Dias Gomes.
1799—O Falso Heroismo, comedia original por Antonio Diniz da Cruz e Silva.
1799—Iphigenia em Tauride, tragedia de Latouche, trad., idem.
1800—Astucias de Escapim, trad. de Molière.

# HISTORIA

DA

# LITTERATURA PORTUGUEZA

---

## THEATRO MODERNO

HISTORIA

DO

# THEATRO PORTUGUEZ

---

## 4 volumes (1418 pag.)

SECULO XVI — *Vida de Gil Vicente e sua Eschola:* Livro I — Periodo hieratico popular. Livro II — Eschola de Gil Vicente (VIII-326 pag.) 1870 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 volum

SECULO XVII — *A Comedia classica e as Tragicomedias:* Livro III — O Theatro classico. Livro IV — Theatro no seculo XVII (VIII-364 pag.) 1870 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 volum

SECULO XVIII — *A baixa Comedia e a Opera:* Livro V — A baixa Comedia — Livro VI — Restauração do Theatro pela Arcadia. Livro VII — A Opera e o Cesarismo. (VIII-400 pag.) 1871 . . . 1 volum

SECULO XIX — *Garrett e os Dramas romanticos:* Livro VIII — Influencia da Nova Arcadia. Livro IX — Os Dramas romanticos. Livro X — Fundação do Theatro moderno. (VIII-296 pag.) 1871 . 1 volum

PREÇO . . . . . . . . . . . 2$400 RÉIS

# HISTORIA

# DO THEATRO

# PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

---

GARRETT E OS DRAMAS ROMANTICOS

SECULO XIX

PORTO

IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA

1871

# INDEX

# 'ORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

## NO SECULO XIX

## LIVRO IX

### Os Dramas romanticos



## LIVRO X

### Fundação do Theatro moderno

Com este volume termina a parte da *Historia da itteratura portugueza,* que abrange todas as fórmas a arte dramatica desde a sua manifestação no secu- ) XVI até á morte de Garrett, o qual mais do que nin- guem trabalhou para a restauração do Theatro nacio- ıal. Encerra esta obra a exposição dos factos e a sua distribuição synthetica; a primeira está longe de ser completa, e os que se dedicarem a esta ordem de estu- dos terão occasião de fazerem reparos, notarem de- feitos, deficiencias, repetições, anachronismos, erros em que hade sempre caír quem não tiver os meios mate- riaes para apurar a verdade; o quadro synthetico, é in- teiramente novo e deduzido á luz de uma rigorosa phi- losophia. Serviram de guia para a coordenação e im- portancia dos assumptos, para os dados archeologicos,

Payne Collier, na *Historia do Theatro inglez*, para as biographias e analyse dos dramas, os irmãos Parfaict na *Historia do Theatro francez*, e para a comprehensão do espirito litterario Von Schak, na *Historia d Theatro hespanhol.*

Ao terminar este livro, resta-nos fazer um acto justiça; se a obra que hoje se apresenta vier a merec o acolhimento dos estrangeiros ou da nova geração q ainda hade brotar, chamamos o seu reconhecimen para o corajoso editor o snr. Anselmo Evaristo de M raes Sarmento, que em uma época de esterilidade li teraria, teve a intuição do seu valor, primeiro do q ninguem, e ousou sacrificar-se diante da indifferen geral para dar-lhe publicidade.

# HISTORIA
# DO THEATRO
# PORTUGUEZ

---

## LIVRO VIII

### INFLUENCIA DA NOVA ARCADIA

Temos até aqui mostrado como o theatro portuguez se engrandeceu ou definhou conforme o grau de liberdade politica que o povo gosou em cada seculo. Para a creação do Theatro portuguez moderno não bastava a lucta do romantismo levantada na Allemanha, em França e na Inglaterra; tarde reconhecemos esse movimento da alliança da arte e da philosophia. Depois da inauguração do governo constitucional, depois da queda dos privilegios e das classes, depois que a lei se tornou egual para todos, os grandes reformadores de 1833 quizeram consummar a sua obra, alimentando e fortalecendo as instituições mais vitaes da nação. An-

## CAPITULO I

# Enthusiasmo politico nos Theatros (1801-1829)

**Influencia da Nova Arcadia sobre o theatro. — Os *Elogios dramaticos*, sua origem chineza. — Vida artistica do Theatro do Salitre, Rua dos Condes, Boa Hora e Sam Carlos. — Nova Direcção de Sam Carlos, em 1812, motivada pela exigencia da officialidade ingleza de Beresford, que queria ouvir sómente Operas italianas. — Regulamento e inspecção de Sebastião Xavier Botelho. — *Elogios dramaticos* de Bingre de 1800, 1801, 1820 e 1829. — A revolução de 1820 que sacode o despotismo militar de Beresford. — Enthusiasmo do povo nos Theatros, contado nos jornaes politicos d'este tempo. — Os *Elogios dramaticos* eram privativos das festas absolutistas, e a imitação das Tragedias philosophicas de Voltaire, servia de manifestação ás ideias liberaes.**

A Nova Arcadia, fundada em 1793, queria continuar a reacção classica começada pela velha Arcadia Ulyssiponense; o Theatro tambem lhe deveu predilecção; mas em vez de tragedias deu a preferencia aos *Elogios dramaticos*. Ainda existe em manuscripto um drama allegorico de Bingre, intitulado *A Graça triumphante da Culpa,* «Recitado na sessão publica de 8 de Dezembro de 1800, na Academia de Bellas Letras de Lisboa (Nova Arcadia) em louvor da Immaculada Conceição de Maria.» Os interlocutores são: A Graça, a Culpa, a Natureza humana e o Mundo. Abre a scena com o monologo da Culpa, que folheia um livro negro dos peccados, e não acha o nome de Maria; a Graça gladia com a Culpa, e depois de triumpho «appárece um arco iris resplandecente entre rosadas nuvens,

[illegible] de Anjos com os attributos de Nossa Senh
[illegible] nãos, e no meio em elevação a Graça e a N
tureza humana com mantos azues matizados de estr
las. A Natureza humana canta uma ode epodica e
recitativo, e termina o drama com um côro. Por aq
se vê como a Nova Arcadia comprehendia a reform
do Theatro. Sebastião Xavier Botelho tambem era s
cio d'esta Academia e a elle foi conferida a inspecç
do Theatro de Sam Carlos em 1812; o modo como e
tambem comprehendia a restauração vê-se no intui
com que traduziu Metastasio, as quatro tragedias
Racine *Berenice*, *Mithridates*, *Phedra* e *Bejazet*, e
seguintes de Voltaire, *Mahomet*, *Zaira*, *Bruto*, *M*
*rianna*, *Œdipo* e *Semiramis*, ajuntando a uma *Zuln*
*ra* original uma cançada *Ignez de Castro*. Como se p
deria fecundar este campo com uma semente esteril!

Do Theatro do Salitre, encontramos curiosas not
cias com relação á sua existencia no principio d'es
seculo. Falando do pintor Joaquim da Costa, diz C
rillo Volckmar Machado na *Collecção de Memoria*
«Em 1803, sendo emprezario do Salitre Manoel de F
ria, escripturou-se para Pintor d'aquelle Theatro; d
pois passou para a Rua dos Condes, d'onde saíra s
irmão (Manoel da Costa) por desavença que teve co
Manoel Baptista de Paula, e alí se conservou até 181
tempo em que entrou João Chiari. Fez depois o no
Theatrinho do Bairro Alto. — Chiari tinha entra
para Pintor do Theatro de Sam Carlos, ainda no te
de Mazzoneschi, mas fechando-se aquella Casa p

1809, foi para Londres; tornou em 1812, e ficou sendo Pintor não só do mesmo Theatro, mas tambem do da Rua dos Condes, d'onde foram excluidos os portuguezes.» (1)

Falando do artista Felix José Fernandes, diz Cyrillo: «Em 1806 e 1807 regia os Theatros do Salitre, e Boa Hora em Belem.» (2) Felix começára a estudar em 1788 e morreu em 1811, com 38 annos de edade com uma diathese escrophulosa. Ainda em 1814 existia o Theatro da Boa Hora, ou de Belem, como se conhece pelo drama *Apparição de D. Affonso Henriques*, por Miguel Antonio de Barros.

Durante o periodo em que decorreram a invasão franceza em Portugal, a fuga da côrte para o Rio de Janeiro, a dictadura militar de Lord Beresford, a revolução de 1820 que inaugurou o governo constitucional, e a reacção absolutista por occasião do regresso de Dom Miguel, o theatro portuguez apresentou uma vida extraordinaria; era no theatro que se faziam todas as manifestações partidarias. Faltavam, é verdade, creadores do drama nacional; não se passava de meras traducções ou imitações das tragedias d'Arnaud, de Crebillon ou de Voltaire; porém as allusões politicas alouqueciam as plateias que estavam attentas a escutar os *Elogios dramaticos*, á espera em que podessem prorromper em estrondosos applausos. Raro é o escri-

(1) Cyrillo, *Mem.*, p. 227.
(2) Id. ib., p. 218.

ptor do primeiro quartel do seculo XIX que não i(
um Elogio dramatico para celebrar os annos dos
bros da familia reinante, ou qualquer outro fact
se ligava a algum regosijo official. O empreza
Theatro da Rua dos Condes em 1809, Manoel B
ta de Paula, primava n'este genero hybrido de es
culos em que dispendeu milhões de cruzados pa
lebrar os annos de Dom João VI, de todos os prin
e alliados de Inglaterra. O *Elogio dramatico*
especie de composição chineza, como aquellas q
servou o curiosissimo viajante Fernão Mendes
e que descreve nas *Peregrinações;* (1) talvez á in
cia oriental se deva attribuir a fórma allegori(
Gil Vicente deu a muitos dos seus Autos, como
*to da Fama, Côrtes de Jupiter, Triumpho do I*
e outros muitos que andavam ligados ás ephem
dos paços da Ribeira e Almeirim. Com a introduc
Opera em Portugal no seculo XVII, os dramas
ricos tomaram maior desenvolvimento. Com a
da liberdade, perde-se o sentimento da realidad
grandes festas do Marquez de Pombal, o theat
veu o seu principal explendor ás vagas allegor
verdade que nas Tragicomedias dos Jesuitas os
nagens allegoricos eram de uma predilecção p
lar, e não se poupavam despezas para consegu
caracterisação rica e expressiva, para que faci
se comprehendesse a representação dos senti

(1) *Historia do Theatro portuguez,* t. I, p. 119.

personificados, como a *Tyrannia*, a *Inveja*, a *Superstição*, etc. Estas origens, e ao mesmo tempo a falta de independencia politica no povo portuguez durante os primeiros vinte annos do seculo XIX, descrevem com eloquencia o caracter dos *Elogios dramaticos*. Temos um exemplo curioso no Drama allegorico *A Paz de 1801*, escripto por Francisco Joaquim Bingre, conhecido na Nova Arcadia pelo nome de Francelio Vouguense; este Elogio foi representado no Theatro nacional do Salitre, tendo por interlocutores a Paz, Mercurio, Europa e a Guerra. Na primeira scena «O Theatro representa um campo de batalha, e montes carregados de petrechos militares, e na mais activa peleja e desordem; e por entre tiros e rufos de tambores e instrumentos bellicos e expesso fumo de artilheria sáe a *Guerra* com os braços arregaçados, com um facho acceso na mão esquerda, e a espada na direita, escorrendo sangue.» A *Guerra* declama alguns versos elmanistas e carregados de epithetos, e ameaçando a Europa, parte furiosa. A segunda scena é um monologo da Europa espavorida, implorando Jove, que lhe mande a Paz: «baixa pelos ares da parte esquerda do Theatro Mercurio voando, com azas nos pés e no galero, e com o caduceo na mão. Europa fica assombrada e se inclina.» Torna a apparecer a Guerra que se alegra de raiva ao vêr a Europa; Mercurio intercede, e «o Theatro se transforma rapidamente em um delicioso jardim; e ao som de um agradavel côro vem baixando uma rosea nuvem salpicada de genios, a Paz vestida de branco,

salpicada de estrellas, coroada de flores com um ramo de oliveira na mão, servindo-lhe do docel o arco iris. A Paz canta um côro pelo estylo das modinhas do seculo XVIII, abraça a Europa, e lhe entrega o ramo de oliveira, que é recebido de joelhos. Este *Elogio dramatico* de Bingre, foi escripto para celebrar a paz de 7 vendimiario do anno X (29 de Setembro de 1801, em que Luciano Bonaparte assignou em Pariz um tratado que reconciliava os gabinetes de Paris e de Lisboa. No 1.º de Outubro de 1801, se assignaram em Londres os preliminares da paz entre a França e Inglaterra, e a 8 de Outubro concluiu-se em Pariz o tratado de paz entre a França e a Russia. Tudo parecia augurar um novo seculo de tranquillidade para a Europa. Os vates portuguezes improvisaram dramas allegoricos, e o despotismo monarchico parecia regosijar-se com a morte da republica pela traição de Napoleão. Mas em um folheto intitulado a *Desgraça de Bonaparte,* publicado depois da capitulação de Junot em Cintra, a 30 de Agosto de 1808, se lê esta curiosa allegoria dramatica: «THEATRO: No grande Theatro do mundo se representa a famosa Comedia de Magica, intitulada *O Segundo Lusbel, Napoleão Bonaparte,* com muitas mudanças de Theatro, vistosissimos ornatos e tramoias nunca vistas. Faz o papel de Lusbel ou primeiro galan, o suave *Napoleão; Godoi,* de traidor, e terceiro galan; *Dupont,* de gracioso; *Murat,* de arlequim e tramoista; *Talleyrand* pinta os ornatos; e junto com *Champagni* e comparsa dos Senadores, move

chinas do theatro. Haverá além d'isto duas opera-
has traduzidas do italiano, cujas a primeira tem por
ulo: *A filha de Scipião,* e a segunda a *Sombra de*
*uto.* Seguir-se-ha o entremez *Foste buscar lã e*
*ste tosquiado, ou os ratos na ratoeira.* Concluindo
funcção que se espera ser da acceitação de tão res-
tavel publico, com um fim de festa, em que a *An-*
*ucita* e a *Aragoneza* bailarão o Sapateado com sum-
soltura sobre as tripas do gracioso: tudo novo e
ido.» (1) No meio das tempestades do mundo po-
co, o theatro tornava-se para o povo portuguez um
o *forum,* aonde ía dar largas aos pulmões, e expan-
o pasmo da sua curiosidade expectante. Era este o
acter do tempo; sob o despotismo militar de Napo-
floresciam os theatros, e um typo novo creado por
ma ou uma Tragedia nova occupavam tanto a at-
ção publica como a batalha de Austrelitz. (2) Em
rtugal dá-se o mesmo phenomeno que em França;
n as emoções da invasão napoleonica, sob o protec-
ado duro de Inglaterra e com os fuzilamentos de
resford, o theatro portuguez floresce com essa estu-
da seiva de *Elogios dramaticos* e de *Tragedias vol-*
*rianas.* Firma-se o governo constitucional em 1833,
rnam-se quasi insuperaveis os esforços para restau-

(1) *Desgraça de Bonaparte originada da liberdade, inde-*
*dencia e ventura de Hespanha e do abatimento da França*
*s erros politicos d'aquelle tyranno, etc.* Lisboa, Impressão
ia, 1808.

(2) Revista Britanica, *Do Theatro na Europa, e do Drama.*

rar o theatro nacional. Estabelece Luiz XVIII em
ça o governo representativo, e o theatro fica se
riosidade, não acha enthusiasmo no publico. Era
bem depois das grandes agitações politicas da G
que Eschylo e Sophocles escreviam as suas trag
depois de depôrem as armas. O theatro quer mov
to, vida, paixão, enthusiasmo para que o compr
dam. No primeiro quartel do seculo XIX, debati
em Portugal a ideia absolutista e a ideia republi
a primeira tinha inteira permissão de manifesta
para incutir-se, já que não podia falar á intellig
nem ao coração, serviu-se dos *Elogios dramaticos*
que deslumbrava com personificações extravagan
plateia burgueza. A ideia republicana servia-se d
tação das tragedias de Voltaire, aonde tinha
dello da expressão revolucionaria, do moviment
losophico que leva á proclamação dos direitos d
mem. Traduzia-se a *Zaira*, o *Catão* de Addisson,
va-se insensivelmente o impulso nacional dos bo
mens que em 1820 saccudiram a protecção inglez
nos ía colonisando.

Depois de banidos os francezes pela convenç
Cintra, Portugal ficou em pleno dominio de Ing
ra; Dom João VI havia fugido com a familia rea
o Rio de Janeiro, aonde se entretinha a ouvir a
ca do Conservatorio dos Negros. O Marechal I
ford governador de Portugal, entregou o nosso
cito quasi completamente á officialidade ingleza
*pretexto* de disciplina ía fuzilando os naturaes e

:indo-nos a uma mera feitoria. Suspeitando que o es-
)irito publico tentava reagir contra a tyrannia militar,
Beresford mandou matar a 18 de Outubro de 1817 o
;eneral Gomes Freire de Andrade. Sob este despotis-
no o theatro continuava a florescer; uma lei de 3 de
'evereiro de 1812, transfere o theatro estabelecido em
809 na Rua dos Condes por Manoel Baptista de Pau-
para o Theatro de Sam Carlos, para que com as pe-
s portuguezas possa representar tambem «algumas
ilianas em musica, *de maneira que os muitos empre-*
*dos britanicos, que presentemente se acham n'esta ca-*
*tal, não fiquem privados do recreio que lhes póde of-*
*ecer o Theatro por ignorarem a lingua do paiz.»*
Do Theatro da Rua dos Condes, dizia o sensato
ckford, na Carta de 14 de Junho de 1787: Aquelle
'etico Verdeil.... não descançou emquanto não deu
nigo no Theatro da Rua dos Condes, afim de dissi-
· com um pouco de ar profano os vapores de tama-
ı santidade. O drama causou-se mais enfado que di-
timento. O Theatro é baixo e acanhado, e os acto-
, porque não ha actrizes, são inferiores a todo o cri-
io.

«Tendo ordens absolutas da rainha afastado do pal-
scenico as mulheres, os papeis attinentes a estas
representados por mancebos. Julgae que agradavel
ito esta metamorphose produzirá, especialmente
bailarinos. Alí se vê uma robusta pastora trajan-
ıs candidas vestes originaes, de macia barba azula-
e proeminente clavicula, colher flôres com um pu-

nho capaz de derrubar o gigante Goliath, e um rancho de leiteiras, seguindo as suas enormes pégadas, aos pontapés as saias a cada passo. Taes meneios e saltos desconcertados, taes tregeitos de olhos, nunca eu tinha visto, nem espero tornar a vêr na minha vida.

«Estavamos cordealmente enfastiados do espectaculo, inda bem não chegava ao meio da peça; e como a noite era serena e agradavel tentou-nos a dar um passeio até á grande praça do palacio, etc.» (1) Depois d'este tempo estava a prepotencia de Beresford no seu auge; e nas ordens do exercito chamava-nos impunemente ladrões e covardes, acompanhando isto com a lista dos fusilados. A lei de 3 de Fevereiro de 1812 era para desfazer o effeito da ordem de Junot, que a 15 de Agosto de 1808 mandára cantar no Theatro de Sam Carlos, a opera de Marcos Portugal *Demofoonte*, para celebrar o anniversario de Napoleão. (1) Transcrevemos este importante documento historico, assignado por um homem que tentou restaurar o Theatro portuguez, Sebastião Xavier Botelho, mas que tambem pertenceu á ephemera Nova Arcadia:

«Havendo sua alteza real tomado em consideração, que a Sociedade do Theatro Nacional da Rua dos Condes, de que he Director Manoel Baptista de Paula, recebendo hum moderado auxilio do Governo, tem se-

(1) *Carta VIII. Pan.*, t. XII, p. 318.
(1) Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, t. II, p. 78.

»ntado este público Espectaculo desde o seu estabele-
ɔmento em Dezembro de 1809, dando constantes pro-
s do seu patriotismo, já na escolha de Peças pro-
ias para o promover, já na applicação do producto
s representações do primeiro domingo de cada mez
ra a caixa militar, e de outra a beneficio do cofre
Resgate dos Cativos, cuja total importancia montou
anno proximo passado a perto de vinte mil cruza-
s; e já finalmente esmerando-se em mostrar o seu
nor, respeito, e lealdade ao mesmo augusto Senhor,
sua real familia, por meio de Espectaculos de gran-
apparato e despeza, com que tem festejado os faus-
s dias de seus annos, assim como se tem empenhado
n celebrar com iguaes demonstrações os dias natali-
os dos soberanos da Gram Bretanha nossos intimos
lliados: Sendo de notoria evidencia que a dita Socie-
ade não póde assim mesmo servir bem o publico sem
ue se transfira para hum local mais accommodado pa-
a os Espectaculos theatraes por sua extensão, e pro-
orções, e sem que ajunte á representação das Peças
ortuguezas a de algumas italianas em musica de ma-
eira que os muitos Empregados Britanicos, que pre-
entemente se achão nesta capital, não fiquem privados
lo recreio que lhes póde offerecer o Theatro por igno-
arem a lingoa do paiz. E tendo outro sim a mesma
Sociedade representado que esta passagem para outro
Edificio, e novas obrigações a que se ligava, fazião in-
lispensavel hum maior soccorro, que correspondesse ao
ugmento de despeza que dahi lhe devia resultar: o

Principe Regente Nosso Senhor attendendo ao:
ridos motivos, e conformando-se com o systema e
lecido no Alvará, e Instrucções de 17 de Jul
1771, quanto o permittem as presentes circumsta
He Servido approvar o estabelecimento de uma
dade composta de Actores e Artifices, que entre
o seu trabalho, e de Accionistas particulares, qu
stituão hum fundo em Acções debaixo da Direc
dito Manoel Baptista de Paula, e da immedia
specção do Desembargador Sebastião José Xavi
telho, auxiliando a mesma Sociedade com a me
oito casas de sortes, de que gozará até o carna
anno futuro de 1813, continuando-se-lhe depoi
ou qualquer outro soccorro, que mais convier, s
so o continuar a merecer: com obrigação de rep
tar Dramas em linguagem, e Farças italianas er
sica. E sendo a Casa denominada de S. Carlos
de sumptuosa, e propria de uma nação culta, a
em que se podem dar Espectaculos, que corresp
aos fins d'este estabelecimento, e por isso digna d
servar-se: He outro sim o mesmo augusto S
servido, que se fação as Representações na men
da Casa, observando-se as Instrucções juntas as
das pelo Desembargador do Paço, Alexandre Jos
reira Castello, Secretario do Governo na Repa
dos Negocios do Reino e Fazenda, as quaes const
o Regulamento Provisorio do Theatro Nacional
boa organização, e melhoramento tanto podem co
*rer para* corrigir os vicios, adiantar a civiliza

inspirar as virtudes politicas, e sociaes, que fazem a felicidade dos imperios. O Desembargador Sebastião José Xavier Botelho o tenha assim entendido, e faça executar na parte que lhe pertence. Palacio do Governo em 3 de Fevereiro de 1812. = Com as Rubricas dos Senhores Governadores do Reino:

«I. Haverá huma Sociedade composta de Actores, e Artifices, que entrem com o seu trabalho, e hum fundo de 6:000$000 de reis, repartidos em outras tantas Acções de conto de reis cada huma: podendo cada hum dos interessados ter mais de huma Acção, e podendo igualmente diversas pessoas unirem-se entre si para formarem huma só Acção, com tanto que escolhão huma só cabeça, que represente os mais Interessados, entregando-se a cada hum dos Accionistas as respectivas apolices assignadas pelo Director, e pelo Ministro Inspector, as quaes lhe ficarão servindo de titulo para haverem por ellas o principal, e interesses que lhes tocarem.

«II. A dita Sociedade será dirigida, e administrada, em quanto aos seus fundos, por hum Director, dous Socios dos Actores, ou Artifices, e dous dos Socios accionistas, a qual eleição será feita pelo Ministro, Inspector do Theatro, e haverá huma Caixa com tres chaves onde se guardem os fundos, e interesses da Sociedade, das quaes terá huma o Director, a outra hum dos Socios Actores, e a outra hum dos Socios Accionistas, respondendo ao Ministro Inspector por toda a contabilidade.

«III. Nenhum dos Eleitos para a sobredita A
nistração poderá escusar-se de exercel-a debaixo d(
texto algum; porque este trabalho não só tem po
o interesse particular da Sociedade, mas tamb(
utilidade publica.

«IV. Os lucros, ou perdas que resultarem se r
tirão no fim do anno, em quanto aos Socios Acto
Artifices, em proporção aos salarios correspond
aos caracteres, e partes que representão, reput:
somma dos ditos salarios como fundo effectivo, p
regular por elle a proporção dos lucros; e em q
aos Socios Accionistas, se repartirão na mesma
dos outros socios em proporção do Capital, que c
tue cada uma das Acções.

«V. Por nenhum motivo poderão os Socios A
e Artifices pertender o augmento dos Ordenados
belecidos ás primeiras partes, e só lhes será livre
sar de huns a outros, segundo o seu merecim(
trabalho; e isto a aprazimento do Director, e d(
tros quatro Socios Administradores, e com apr
ção do Ministro Inspector; para evitar que aug
tando por capricho em Capital meramente repres
tivo, venhão assim a prejudicar os outros Socios

ca da Direcção do Theatro; devendo os ditos Socios Actores, e Artifices considerar-se como senão fossem Socios, para obedecerem em tudo o que a respeito do seu Officio, e obrigações lhes for ordenado; dando-lhe a qualidade de Socios o unico direito de entrarem nos lucros, ou perdas, e de fiscalisarem a Administração, por via dos seus dous Socios representantes.

«VII. Para não prejudicar aos Actores, e Dançarinos escripturados, nos seus salarios, serão estes convencionados a aprazimento das partes, com tanto que no caso de se não ajustarem, o não fação por igual, ou menor preço em nenhum dos outros Theatros, como está determinado no Artigo XI. do Alvará de 17 de Julho de 1771.

«VIII. Para que se não suspendão as Repartições por causa de algum aresto nos salarios, ou nas pessoas dos Actores, Dançarinos, e Artifices, assim Socios como assalariados, a huns, e outros, em quanto durar o tempo da Sociedade, ou das suas obrigações, lhes não serão embargados seus salarios, nem as partes respectivas nos interesses da Sociedade, e nos casos crimes, salvo se for em fragante delicto, não serão prezos sem ordem do Ministro Inspector, na conformidade do Artigo XII, do sobredito Alvará.

«IX. O Ministro Inspector presidirá ao Governo Economico do Theatro, fará manter tudo o determinado n'estas Instrucções, corrigindo, e castigando os que de qualquer maneira faltarem ás suas obrigações; presidirá ás Escripturas, que serão por elle rubricadas,

approvará a recepção dos Actores, e Dançarinos, e d
rá as ordens que julgar necessarias, e conducentes p
ra tudo o que constitue a parte economica, moral e c
vil, e exercicios Scenicos; tendo toda a jurisdicção n
cessaria sobre os Actores, Dançarinos, e mais pess
que servirem o Theatro.

«X. Sendo além d'isto a boa ordem, a tranquilli
de, e a segurança pública dos Theatros hum objec
que sempre deveu a maior attenção a todos os gov
nos das Nações civilisadas: o Ministro Inspector co
siderado n'esta parte como Delegado do Intendente G
ral da Policia, a quem toda ella exclusivamente pe
tence, fará no Theatro as suas vezes, assistindo n'el
a todas as Representações, fazendo com a sua auth
ridade conter o Povo dentro dos limites de huma jus
liberdade, e pondo termo a qualquer ruido, ou deso
dem que perturbe o socego público. Dando parte
Intendente Geral da Policia de todos aquelles acont
cimentos, que pela sua gravidade merecem mais do q
simples e peremptoria correcção, para que proceda
respeito d'elles como convier.

«XI. Para que o sobredito Ministro Inspector p
sa cumprir, como deve, as suas funcções, e mante
sua authoridade, o Official militar que assistir no m
mo Theatro coadjuvará, e fará executar todas e qua
quer disposições, que para o dito fim forem ordena
pelo dito Inspector, prestando-lhe toda a assistei
que por elle lhe for deprecada, cessando todo o con
*de* Jurisdicção entre o ministro Inspector, e os (

ciaes Militares, segundo o Artigo XIV, do mencionado Alvará.

«XII. Ao Director incumbe a guarda dos Livros, promover e vigiar a arrecadação do producto das Sortes e Récitas theatraes, e de tudo o que pertencer á Sociedade, evitando os descaminhos, e tomando as contas das despezas ás pessoas que as fizerem, assim pelo que respeita aos preços, como á boa economia. Terá a seu cargo a direcção dos Dramas, Pantominas, Decorações, Vestuario, Illuminação, Musica, Camarotes, Camarins, e Armazens necessarios para o uso publico, e serviço particular do Theatro; destinará os ensaios, e assistirá a elles, sempre que o julgar necessario; fará distribuir as partes pelos Actores que julgar mais proprios conforme o seu caracter, ao qual, assim como á qualidade dos Dramas, Pantominas, e pessoas d'elles fará sempre accommodar as Decorações e Vestuario, dando de tudo conta ao Ministro Inspector nas occasiões occurrentes, quando for preciso que elle interponha a sua authoridade, para que o Director consiga o inteiro cumprimento das suas obrigações.

«XIII. Para que o Director possa satisfazer aos differentes artigos de que fica encarregado, poderá nomear tres Individuos da Sociedade, os quaes serão approvados pelo Ministro Inspector, dividindo por elles o trabalho em tres incumbencias. A primeira, das Decorações, Vestuario e Illuminação. A segunda, dos Ensaios, e distribuição das Partes, e escolha dos Dramas, e Pantominas. A terceira, a dos Camarotes, Ca-

ıarins, Armazens, Musica, e mais Casas p
ıo Theatro.

«XIV. Não se darão gratuitamente n
pessoa alguma outros Camarotes, que não ı
tinados para os Governadores do Reino, o
do Senado da Camara, o Intendente Geral
o Ministro Inspector, o Official militar qı
tro deve assistir, e o Director e Socios Ad
res.

«XV. Os logares do Theatro se cons
mesmos preços, que até agora se costum:
fazendo-se o abatimento de dez por cento
marem Camarotes fixos, e o mesmo se prati
o mesmo abatimento e respeito dos Assen
Platéa.

«XVI. As pessoas que tiverem Camar
fixo, pagarão no fim de todos os mezes a
das Representações, que se houverem f
mez; e logo que faltem ao dito pagam
suspenderá a entrada, e similhantes divi
bradas executivamente pelo Ministro I
Fazenda Real, na maneira decretada n
mo sobredito Alvará.

«XVII. Quaesquer deliberações, o
sendo as aqui estabelecidas, e que d
e immediata resolução, a Sociedade
Director, o qual as apresentará ao M
por cuja via subirão informadas con
conhecimento de sua alteza real p

Estado dos Negocios do Reino, ou pela intendencia Geral da Policia, segundo a natureza das mesmas Deliberações, e Representações.

«XVIII. Para que os Actores, Dançarinos, e mais pessoas que compõem o Theatro não alleguem a ignorancia, lhe servirão de norma, além de outros, os Artigos seguintes.

«XIX. Apenas chegar a Casa das Actrizes e Dançarinas a sege que as ha de transportar para o Theatro tanto nos dias de ensaio, como nos de Espectaculo, deverão estar promptas, e pôr-se logo a caminho.

«XX. Todos os Actores, Actrizes, e Dançarinos, que na vespera dos Ensaios forem avisados pelo Director, deverão comparecer na Casa dos Ensaios no dia e hora que lhes foi assignado; e o mesmo farão todas as vezes que por elle forem chamados para cousas de sua profissão, debaixo da pena de 1$200 reis, que serão descontados nos seus salarios, ou lucros respectivos.

«XXI. Em quanto durarem os Ensaios, o Director fará repetir a Peça inteira, ou Actos, ou Scenas avulsas, segundo seu Author, ou Traductor julgar necessario; obrigando os Actores a este trabalho, com o qual adquirem a perfeição da sua arte, e a boa execução dos Dramas que representão: conservando-se o mesmo escrupulo assim nos Ensaios particulares, como nos Ensaios geraes feitos sobre o Theatro. Em huns, e outros terá o Director cuidado em manter a ordem, e evitar as distracções que podem perturbar aquello exercicio, recorrendo ao Ministro Inspector para dar as providen-

cias competentes, quando a sua propria autl
não for obstante para impedir as ditas desord‹
«XXII. Logo que os Actores affrouxem n‹
penho de suas obrigações, de maneira que se
moralmente que ha dólo e malicia, ou por e
rivalidade entre si, ou por espirito de vinga
partido, ou por outro qualquer fim sinistro, q
satisfazer caprichos e paixões particulares, c
juizo do divertimento publico, será obrigado o
a declaral-o ao Ministro Inspector, para proce
tra elles com rigorosa justiça.
«XXIII. Quando estiverem doentes darão
Director por via do Cirurgião do theatro; e s
lestia for repentina, darão a dita conta no dia s
Se algum porém houver que por motivos part
se finja doente, vindo o publico a soffrer algum
ou com espera na hora do Espectaculo, ou cor
dança do Drama, que se lhe houvesse annun
Director será obrigado a declaral-o ao Ministr
ctor, para que os castigue, ou multando-os
salarios e lucros até á quantia de 6$000 reis,
cedendo a prisão contra os transgressores.
«XXIV. Como todos os Actores e Actr

e nunca a elles Actores, aos quaes n'esta parte cabe uma inteira obediencia.

«XXV. Dever-se-hão contentar com o Scenario e Vestuario, que a empreza lhe aprompter, o qual deve sempre ser proprio da Peça, e tão decente e limpo como requer a presença do público. E quando sobre este Artigo se moverem questões, o Director mostrando que cumpriu o que lhe tocava, dará parte ao Ministro Inspector, debaixo das penas declaradas nos Artigos antecedentes.

«XXVI. Haverá uma Caixa particular onde se recolhão as multas, com separação das que pertencerem aos Socios e Assalariados, para se repartirem no fim do anno em igual razão, e proporcionadamente por todos aquelles Actores, Dançarinos e Artifices, que forão mais promptos e exactos nas suas obrigações.

«Palacio do Governo, em 3 de Fevereiro de 1812. —Alexandre José Ferreira Castello.»

Quando em 1820 a nação portugueza sacudiu de si a indecorosa tutela militar de Beresford, foi no theatro que se manifestou o regosijo publico, e aonde a memoria do general Gomes Freire foi rehabilitada. Em uma Carta de Lisboa, de 2 de Outubro, narrando a entrada do Governo Supremo na Capital, se lê: «É impossivel expressar o grande enthuziasmo que geralmente reinou e continúa ainda n'esta cidade. Á noute appareceu o Governo no Theatro dos Condes, e depois no de Sam Carlos, mas apenas eram vistos, de toda a parte fluctuavam os lenços brancos, e multiplicavam-se os

vivas ao supremo Governo com enthuziasmo
cavel; foi uma scena de gloria; foi preciso qu
a representação da Opera italiana para ressoar
cessivos Elogios poeticos, obras improvisadas
e do genio, que expressava os gratos sentimen
da a nação portugueza elevada no espectacul
gloria. O publico pediu que se cantasse o *Hy*
*stitucional* em honra do governo supremo o qu
panhia perfeitamente executou.» (1) N'esta
declara que o general Cabreira, não particip
applausos, por ter ficado em Sacavem á frent
pa «mas certamente se lhe preparam outros
tes.» No dia 5 de Outubro de 1820 chegou o e
capital, e Cabreira foi recebido com alegria: «
illuminou toda a cidade, e nos Theatros se cant
maior enthuziasmo o *Hymno Constitucional.*»
screvendo as festas que se fizeram em Lisbo
na: «A illuminação espontanea dos habitante
de, o regosijo publico manifestado nos The
roaram o singular brilhantismo d'este dia naci
No Porto fez-se a proclamação da Constituiçã
com eguaes festejos dramaticos: «Á noute con
ao Theatro portuguez todas as pessoas de d
vestidas de gala, aonde se repetiram os Vivas
patente a Tribuna real e se entoou com jubilo c
patriotico.» (4)

(1) *Genio Constitucional*, n.º 4, de 1820.
(2) Id., n.º 8.
(3) Id., n.º 9.
(4) Id., n.º 11.

Quaes os dramas que se representaram por esta oc-
casião e o seu caracter, é facil de deduzir, porque ainda
se conserva o manuscripto de um drama allegorico de
Bingre intitulado *Á revolução de 24 de Agosto de 1820,
feita no Porto;* são interlocutores Lisia, Affonso Hen-
riques, Patriotismo, Despotismo, Douro, Povo e Tropa:
O theatro representa um bosque funebre de cyprestes,
por entre elles, mausoléos dos heroes portuguezes. No
meio do Theatro um tumulo mais elevado de Affonso
Henriques. Lisia desgrenhada, com cadeias, de joelhos,
orando aos Manes.» Isto parece uma lithographia lan-
gorosa de Sendim. Lisboa evoca os seus heroes para a
libertarem dos ferros de Inglaterra, Affonso Henriques
levanta-se da campa, e diz-lhe que os lusos são livres,
depois de varias declamações elmanistas e sem ideia
o Despotismo e do Patriotismo: «Descobre-se todo o
sol, e dentro do seu disco o retrato d'el-Rei.» «O Povo
sa da parte esquerda do Theatro e a Tropa da direita
apresenta as armas para o retrato, abatendo as ban-
deiras. E o Povo e Actores representam reverentes:

Viva o sexto João, vivam as Côrtes.»

Não se commenta a chateza convencional d'esta
composição enthusiastica. Como o ultimo representan-
te da malfadada Nova Arcadia, Bingre foi o derradeiro
a abandonar a fórma do Elogio dramatico; vimos um
do *anniversario da victoria alcançada na Villa da
Praia na Ilha Terceira, pelas tropas* constitucionaes,

*em 11 de Agosto de 1829.»* A scena consta de um dialogo entre o Genio insular e a Fama. Como o Theatro, que se funda unicamente no sentimento da realidade da vida, foi desnaturado n'estas glaciaes allegorias!

Ao passo que a Constituição hespanhola influenciava sobre a liberdade portugueza, nos theatros do reino visinho se manifestava o mesmo fervor de enthusiasmo. Em uma correspondencia de Madrid de 9 de Septembro de 1820 encontramos: «É verdade que os successos acontecidos no Theatro do Principe no dia 3 causaram algum sobresalto. A platêa pediu que se cantasse o *Traga la perro;* porém o Ministro Inspector oppoz-se á rogativa da platêa. Esta Cantiga composta em Cadiz em 1813, contem as mais indecentes allusões aos fidalgos interessados em sustentar a antiga ordem das cousas.» (1) No seculo XVIII abundavam os Theatros mas não existiam dramas; o vasio da arte e a esterilidade de creação eram suppridos com a riqueza assombrosa das decorações; no principio do seculo XIX, ia-se ao theatro para victoriar os liberaes, para saudar a aurora da republica. Traduziam-se e imitavam-se as tragedias philosophicas de Voltaire; mas avançara-se muito, porque se alevantava o Theatro da baixeza de uma distracção cesarista á altura de uma instituição social, começava-se a ligar-lhe seriedade diante do espectaculo de uma multidão que se achava possuida pelo mesmo pensamento de fraternidade.

(1) Id. n.º 14.

Em uns versos ineditos de Bingre, escriptos em 1827, descreve-se o estado dos theatros publicos de Lisboa. O poeta narra um sonho, em que é arrebatado pelo Diabo Côxo:

Do Theatro de Sam Carlos
N'um momento a recitada
*Burleta* me fez ouvir
Da fofa nação castrada.
O espectaculo brilhante
Leva a geral attenção
Dos ouvidos e dos olhos
Sem ter parte o coração.
Via-se a grande platêa
Atulhada de enxertados
Portuguezes nos garfinhos
De troncos effeminados.
Vãos peraltas, vãos modistas
De ôcas cabeças se viam
Darem palmas, darem vivas
Pelo que nada entendiam.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Viam-se as nossas madamas
Mascavadas de francezas,
Outras de Turcas, de Persas,
Outras simplesmente inglezas.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Entre tanto vinha um bufo
Que a voz nefanda sacode,
Insosso cantarolando
Bem como um capado bôde.
Ria-se muito a platêa,
E tambem as nossas bellas,
Gentinhas que só tem gosto
N'essas lindas bagatellas.
Á excepção de algumas arias
Finamente executadas,
Não tem moral, não tem nexo
Estas Operas cantadas.
Mas gestos effeminados,
E moles, das fofas gentes

Faz haver n'estes Theatros
Continuadas enchentes.
O recitado enfadonho
Me fez logo ali dormir;
O Demo, que viu meu somno
Depressa me fez sair.
Levou-me á Rua dos Condes,
Onde ali na scena estava
A *Nova Castro* de Gomes,
Tragedia que o mundo gaba
Mas qual foi o meu assombro
Quando a casa vi vasia!
Tres duzias de expectadores
Só pela platêa havia.
Apenas dez camarotes
Eu vi de senhoras cheios,
Com seus paes, com seus maridos
Todas de honestos asseios.
«Porque tam pouca gente
(Pergunto ao Demo magano,)
N'este Theatro? e tão cheio
O Theatro italiano?»
Dando um risinho o tal Côxo,
De prompto me reípondeu:
«N'este governa a virtude,
N'aquelle governo eu.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
«Aqui fala aos corações,
«Minha inimiga a verdade;
«No outro ouvidos e olhos
«Attendem só á vaidade.
— «Pois n'este, lhe disse, eu quero
«Levar a tragedia ao cabo.»
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Porém apenas eu vi
O fim da *Castro* mesquinha
Um grito dando, acordei
E vi-me na gruta minha. (1)

(1) *Ms.* de Bingre, t. IV, fl. 49.

Estes versos alludem á batalha de Navarino dada a 20 de Outubro de 1827; por aqui se vê o estado da opinião publica, que se pronunciava contra a Opera italiana, e se regosijava com a perpetua *Castro*. N'este tempo já cá ouviamos Rossini, e Mercadante regia a orchestra de S. Carlos, para onde escreveu as operas *Adriano in Syria*, e *Gabriella de Vergy*.

Ainda nos primeiros vinte annos se representava com grande applauso a tragedia de João Baptista Gomes intitulada *Nova Castro*. Estava totalmente esquecida a *Segunda Castro*, original de Quita, e prevalecia a imitação servil. Gomes tinha bastantes partidarios, como se vê pelo seguinte soneto inedito de Bingre:

Do tragico cantor Baptista luso
Sombrios Manes ululae sentidos,
Pois querem vêr seus louros confundidos
C'o *romantico* gosto do alto abuso:

Renasceu entre nós o feio uso
Dos preceitos dramaticos perdidos,
Os dramas que hoje reinam sam urdidos
Sem unidades, com furor intruso.

Tornou a reviver o antigo erro
Seiscentista, da edade media,
Que a Lusa Arcadia pôz em vil desterro.

Oh tragico immortal! tua tragedia
Quizeram enterrar c'o mesmo enterro
Que Castro tem na hispanica comedia. (1)

(1) *Reynar despues de morir*. Nota do Ms., t. I, p. 263.

Na grotesca farça de *Manoel Mendes*, escrip
Antonio Xavier Ferreira de Azevedo já no pri
d'este seculo, e publicada em 1814, ainda se en
uma allusão á mania geral de escrever traged
scena entre o letrado beirãc e o creado, que faz d
dante de escriptorio, seria incomprehensivel e se
ça, se a bibliographia nos não mostrasse o sem n
de tragedias que andam por aí impressas por au
desconhecidos. Eis a scena, que serve de histori

MANOEL MENDES: Homem! Vossê a modo que es
stracto!

REBOLLO: Não repare, V. M. que isto é porque and
pondo huma Tragedia.

MAN.: Sim! Bem mostra que foi escrevente do n
brinho; elle tambem tinha essa mania para os theatros.

REB.: Tinha, sim senhor; mas era muito infeliz n
producções.

MAN.: Elle não dizia isso.

REB.: Mas confessa-o o Publico, que quasi semp
elogiava com applauso de Infanteria; isto é, aquellas q
gavam ao fim; porque de algumas sei eu que ficavam a
segundo acto.

MAN.: Essa é boa! E os outros actos que restavam

REB.: Ficavam em actos nullos.

MAN.: Ora diga...—Eu agora tambem hei de freq
as Operas...—que titulo tem a sua Tragedia?

REB.: Eu tinha disposto... Esta não está feia...
disposto... Sim, Tragedia em cinco actos, intitulada (
*prestes*, ou o *Cemiterio dos Inglezes;* porém hei de pôr-l
tro e ha de fazer fracasso, porque a marcha é totalment
Ella é em cinco actos como já disse: falam n'ella seis p
entre machos e femeas; quatro morrem logo no primeir
e as duas muito provavel que no segundo vão para a et
de; a razão he esta: Se ella á maneira das do meu ami
vogado, levar pateada no fim do primeiro acto, não tem
ta o desgosto de lhe não vêrem a catastrophe, e se a gra
segundo, como já tem morrido tudo, parece que fica aca
*Tragedia.*

MAN.: Mas se fôr para diante, com quem ha de V. M. acabar as tres que faltam?

REB.: Peior. Com quem? Ahi é que vae a delicadeza do Poeta: para cautella digo eu logo no primeiro acto, que uma das Damas está com dôres: no intervallo do segundo, tem o seu bom successo: no terceiro meto a novidade da Ama com o Menino; no quarto acaba-se a criação, a criança, com o episodio dos dentes!... tudo isto é sentimental; porém como a Ama no fim do quarto morre, por causa da humidade do tempo, o pequeno é quem ha de acabar o quinto. Parece-me que isto não he muito visto.»

Raro foi o poeta do principio d'este seculo, que respeitando ainda a tradição arcadica, se não arrojasse com furor metrico á composição de Tragedias. Entre as Elegias de Bingre, encontramos grandes louvores a um «insigne poeta tragico» chamado Manoel Joaquim Borges de Paiva, natural de Esgueira, e falecido em 1824; aí se enumeram as principaes tragedias que escreveu:

> O tom e o genio grego em ti se via
> A lusa scena honrar; já se apontava
> Por chefe d'obra a lusitana *Osmia*.
> O mesmo velho Sophocles pasmava
> Nos elysios jardins, ouvindo o choro
> Com que a *Lucinda* as almas abalava;
> Todos os vates do beocio côro
> Folgaram lá ao vêr, que a grega scena
> Fazia reviver teu *Polidoro*.
> Com que fogacho, oh funebre Camena,
> No grande *Jonas* lhe accendeste a mente!
> Com que enthuziasmo lhe aparaste a pena.
> Meu estro frio já se viu fervente
> Quando li este seu brilhante drama
> Todo raios de luz de um fogo ardente.
> Quem te pode negar, Borges, a fama

Que Corneille seguiu, Voltair, Racine,
Young, Sackespear, filhos da fama?
Se inda no Sena e Tâmisa retine
O pregão que no mundo os fez eternos,
Talvez que igual a fama te destine.
Tu entre os lusos tragicos modernos
Subiste muito alem; beber soubeste
Da Galia scena os sentimentos ternos.
Na tua mente accesa concebeste
De Drurilahe o jogo com que ufano
Um Cysne inglez afoito ao sol investe.
Tu seguiste sombrio o tom britano,
As almas abalaste com mão dura,
Co' a pompa de Paris ergueste o panno.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
As personagens tuas não falavam
Senão com precisão; o estylo o enredo
Muito aos dramas do Sena assemelhavam.
Ensinou-lhe Alfieri o grão segredo
De mover corações; Borge o excedera,
Se a morte o não levara inda tão cedo.
Elle pelo imitar todo se esmera,
Todas as fibras das paixões violentas
Elle tocava penetrando a esphera. (1)

Por estes versos de Bingre se conhece quaes e
as ideias dramaticas de Borges de Paiva; a prisão
moldes tragicos de Racine e Alfieri, a preoccup
do exemplo auctoritario em vez da comprehensã
verdade natural, constituem todo o esforço dos
tentaram restaurar o Theatro antes de entrar em
tugal o primeiro movimento do Romantismo; Ma
Caetano Pimenta de Aguiar, José Maria da Cos
Silva, Vicente Pedro Nolasco da Cunha, Thomaz
tonio dos Santos Silva, seguiram esta senda procla

(1) *Ms.* de Bingre, t. III, fl. 44.

ia pela Arcadia desde 1757. A influencia dos modellos
prendia os escriptores aos mesmos assumptos; ainda
n'este seculo se escreveram bastantes *Osmias*, e appareceram mais duas tragedias de *Ignez de Castro*, por
João Baptista Gomes e por Joaquim José Sabino. A
velha Arcadia condemnara pelo dogmatismo de Miguel
Tiberio Piedegache o fecundo theatro inglez, por admittir paixões violentas e ensanguentar o theatro; d'esse tempo apenas existe uma traducção de uma comedia do Congreve, a *Noiva de Luto*, por José Antonio
Cardoso de Castro feita mais para estudo da lingua
ingleza do que para ser pósta em scena; a Nova Arcadia presentiu a vida dos tragicos inglezes, mas em
vez de estudal-os contentou-se com traduzil-os. Em vez
de estudarem os tragicos do cyclo shakesperiano, abraçaram os classicos do genio normando; Thomaz Antonio dos Santos Silva, traduz o *Catão* (1) de Addison, a *Vingança*, *Busiris*, e *Os Irmãos*, de Young, e
*Eduardo e Leonor* de Thompson. Ducis levou mais longe a sua audacia reduzindo Shakespeare ás convenções
academicas que imperavam em França. Na *Vida de
Ducis* por Onesyme Le Roye, encontramos o fragmento de uma carta do arcade Castilho, communicando-lhe
a intenção de traduzir para o theatro portuguez as reputadas traducções francezas da obra eterna do tragico de Avon. A Carta era datada de 12 de Agosto de
1834; aí diz a proposito da sua traducção: «esta ho-

(1) Já traduzido por Manoel de Figueiredo.

menagem de um estrangeiro a um poeta com que França se honra, não será mal acolhida... Aí encontrareis a prova da estima que sempre me inspirou rainha das nações. Desde muito tempo ella está na posse de nos dar modellos.»

A esta eschola neo-arcadica, que precede o Romantismo, pertence como um dos seus mais valentes obreiros, o Padre José Manoel de Abreu e Lima, morto de uma apoplexia em 1835. O sr. Innocencio recolheu estas curiosas tradições, acêrca do fecundo escriptor desconhecido: «Apaixonado pela arte dramatica, associou-se durante muitos annos ás emprezas theatraes de Sam Carlos, Salitre e Rua dos Condes, e para ellas escreveu, *ou antes imitou e traduziu* das linguas hespanhola e franceza boa parte dos dramas e comedias que por este tempo se representaram nos ditos theatros. Achava-se por isso inhibido pela auctoridade superior ecclesiastica do exercicio das ordens com excepção do ministerio do pulpito.» O sr. Innocencio cita como d'este escriptor as seguintes comedias, que ficaram manuscriptas, e que formaram a parte mais vital do repertorio do nosso theatro no primeiro quartel do seculo XIX: *Pedro Grande ou os falsos mendigos*, *O retrato de Miguel Cervantes*, *Os expertos tambem se illudem*, *Os tres gemeos*, *Quinze dias de prudencia*, *O annel de Giges*, e *O Maniaco*. A paixão d'este padre pelo Theatro, lembra-nos a sorte de Antonio Pires Gonge, excluindo das ordens ecclesiasticas e procurando recursos de subsistencia nos Autos populares; o caracter dramati-

co das festas liturgicas da egreja, despertou muitas vezes o gosto da scena aos seus ministros. O theatro do Salitre tornou-se uma especie de azylo de litteratos pobres, que para ali faziam traducções de encommenda por uma taxa sabida.

A pobreza dos escriptores e a falta de educação no publico sustentaram assim por bastante tempo a velha farça de cordel; a eschola de Nicolau Luiz contou ainda n'este seculo alguns felizes cultores; é o primeiro Manoel Rodrigues Maia, tambem, segundo a tradição que voga ácerca de Nicolau Luiz, professor regio de grammatica latina em Lisboa, e director de um collegio particular em sua casa, na rua dos Calafates; é este o autor da celebre farça ainda hoje popular, intitulada o *Doutor Sovina.* Do sr. Innocencio aproveitamos algumas particularidades ácerca d'este velho comico: foi um dos que celebrou a elevação da estatua equestre; era intimo amigo do Padre Thomaz José de Aquino, que publicou a edição de Camões que hoje anda reproduzida na de Barreto Feio; moravam juntos estes dois camonianos, e morreram quasi ao mesmo tempo; determina-se a epoca da sua morte entre 1803 e 1805, porque o seu nome já não figura no *Almanach das Musas* d'este ultimo anno. Ficaram ineditas as suas farças *A Madrinha russiana,* e o *Periquito ao ar;* tambem lhe pertence a farça dos *Tres rivaes enganados.* Egualmente se filia n'esta eschola, que desappareceu com os dramas romanticos, o bacharel formado em Direito Fernando Antonio Vermuele, nascido em Lisboa a 25

de julho de 1777, e fallecido em Lisboa de um
plexia a 21 de Janeiro de 1843, depois de ter al
cido o cargo de Tabellião publico. O sr. Inno
que recolheu a sua memoria, attribue-lhe a c
anonyma do *Enredador*, que os Theatros de Sa
los, do Salitre e da Rua dos Condes represe
innumeras vezes desde 1812.

Vermuele havia começado a cursar a Unive
em 1794, concluiu os seus estudos academicos en
e veiu para Lisboa seguir a profissão de adv
Quando vêmos que a maior parte dos escriptor
maticos portuguezes foram bachareis formados
reito, a tradição dos *clercs de la Bazoche* levanta
va na mente, e deixa em evidencia o espirito
creações. (1)

Na primeira metade d'este seculo, a hist
theatro está mutuamente ligada com a histori
tica; quando o despotismo se consolida, as c
dramaticas desapparecem. Até á invasão france
dominou o elemento lyrico nos theatros portu
como uma continuação do cesarismo do seculo
Por uma bella estatistica formada pelo sr. J
José Marques, se vê que no theatro de Sam
n'este curto periodo que vae da sua fundação at
vasão napoleonica, se cantaram nada menos
cento e sessenta e outo Operas, dos seguintes ma

(1) *Gazeta dos Tribunaes*, n.º 316, 14 de Outubro

| | |
|---|---|
| Marcos Portugal | 21 |
| Cimarosa | 20 |
| Fioravanti | 18 |
| Paesiello | 13 |
| Guglielmo | 13 |
| Mayer | 6 |
| Sarti | 4 |
| Zingarelli | 4 |
| Paer | 4 |
| Antonio Leal Moreira | 3 |
| Martini | 3 |
| Gazzaniga | 3 |
| Dalayrac | 3 |
| Nicolini | 3 |
| Tritto | 3 |
| Andreozi | 3 |
| Antonio José do Rego | 3 |
| Gueco | 3 |
| Anfossi | 2 |
| Nazolini | 2 |
| Salieri | 2 |
| Giordanelli | 2 |
| Gretry | 2 |
| Longarini | 2 |
| Farinelli | 2 |
| Alessandri | 1 |
| Leonard | 1 |
| Caruso | 1 |
| Puzzi | 1 |

Bianchi..............................
Kreutzer.............................
Fabrizzi.............................
Borghi...............................
Marino...............................
Gluck................................
Mosea................................
Orlandi..............................
David Perez..........................
Gardi................................
Mozart...............................
Chiocechia...........................
Federici.............................
Gianelli.............................
Pedeozzi.............................
Anonymas (1).........................

Não foi a invasão franceza que interrompeu o des envolvimento d'esta admiravel vitalidade artistica; Ju not era arrebatado e romanesco, gostava de grande festas. O protectorado inglez é que reduziu os nosso theatros á condição de uma espelunca. Para prova basta passar os olhos por alguns periodos d'esta Carta d lord Wellington ao Coronel Peacocke: «Lisboa, 26 d Outubro de 1809.—Lamento de ter de vos informar que me deram conhecimento de que os Officiaes inglezes que estão em Lisboa, têm o habito de ir aos Theatros

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 5167 (XVIII anno, 1871).

aonde alguns d'elles se conduzem de uma maneira inconveniente, com grande escandalo do publico, e em prejuizo dos proprietarios e dos actores. Não sei porque os Officiaes do Exercito Inglez se conduzem em Lisboa de uma maneira que não seria tolerada na sua patria; que é contraria ás regras e aos habitos d'este paiz, e que não é permittido em parte nenhuma aonde se observam as leis da decencia.

«Os commandantes de regimentos e os officiaes superiores devem tomar medidas para impedir um tal comportamento de se renovar, e para que eu não receba mais similhante queixas, eu empregarei os meios necessarios para que a reputação do exercito e da nação ingleza não tenha a soffrer pelo mau comportamento de alguns.

«Os Officiaes do exercito inglez não têm nada a fazer nos bastidores; e é muito inconveniente que elles se mostrem sobre a scena durante a representação. Devem bem saber que um publico inglez não o supportaria. Estou desgostoso de saber, que Officiaes em uniforme e barretina na cabeça, têm apparecido sobre o theatro durante a representação, e que alguns d'elles tem commettido desordens e violencias nos bastidores. Repito-o pois; se este comportamento continúa, ver-me-hei na necessidade de empregar os meios de o impedir, por honra do exercito e da nação.

«Rogo-vos de communicar esta carta aos commandantes dos regimentos da guarnição em Lisboa, e aos officiaes que commandam os destacamentos dos conva-

cessarias, para prevenir repetição de um tal pı
mento.» (1)

Em vista de tão curiosos factos comprehend
rasão por que o theatro portuguez se foi tornan
quecido até ao anno de 1820, em que saccudim
vergonhosa tutella ingleza.

Os officiaes do exercito anglo-luso, como nã
prehendiam as comedias em lingua portugueza,
zeram em todos os theatros que as representaçõ
sem unicamente Operas e Bailes. Em 1811, rep
tou-se no Theatro da Rua dos Condes o baile tr
pantomimo *Orizia e Boreas,* inventado e pos
praxe por Pedro Pieroni. Por este libretto se vê
Companhia da Rua dos Condes, que no anno se
passou para Sam Carlos, era composta n'este t
de Pedro Pieroni, Luiz Chiaveri, Leopoldo Bau
Francisco Citteri. Raimundo Fidanza. Carlos

chi era o machinista das mutações, e Domingos de Almeida o inventor dos vestuarios.

Com a frequencia da officialidade ingleza, o theatro de Sam Carlos, teve a contar de 1812 por diante, uma vida artificial. Debalde se procurava animal-o com as composições dos grandes maestros. Rossini chegou a escrever uma partitura para o Theatro de Sam Carlos. No livro *Os Musicos Celebres,* de Felix Clement, se lê: «Uma das composições menos conhecidas de Rossini é a *Adina ou o Califa de Bagdad,* Opera semi-seria em um acto, escripta por pedido de um cavalheiro portuguez, e representada em 1818 no theatro de Sam Carlos de Lisboa.» (1) Comtudo não é a esta Opera que se deve attribuir a fascinação que a musica de Rossini exerceu sobre o gosto do publico desde 1819, em que se cantou o *Barbeiro de Sevilha, Cenerentola, Gazza ladra, Otello, Turco in Italia* e *Dona del Lago,* sob a direcção do maestro Coccia. Por este tempo a cantora portugueza Dona Luiza Todi era o assombro dos principaes theatros da Europa. D'ella fala Bingre em uns versos da sua collecção manuscripta:

> Ouvi de Zamperini o altivo canto
> Que Ulyssea abrazou em chama acceza;
> Ouvi cantar a *Todi* portugueza
> Que foi na Russia um moscovito encanto. (2)

(1) *Les Musiciens Célèbres*, p. 425.
(2) Ms. t. I, pag. 256.

Com a revolução de 1820 o theatro tornou-se uma das manifestações do sentimento da liberdade, tendo por consequencia de permanecer fechado durante o governo autocratico de Dom Miguel.

Em breve começou a reacção absolutista e com ella a primeira emigração. Em 1823 deu-se a vergonhosa jornada de Villa Franca e de 1826 a 1829 dominou em Portugal a epoca do Terror. D'aqui em diante, até ao triumpho definitivo do governo parlamentar em 1836, o theatro portuguez extinguiu-se; calou-se, como todos os sentimentos diante do despotismo e da morte. (1)

A tendencia classica da Nova Arcadia manifestou-se contra o apparecimento dos dramas romanticos. A cabelleira de Racine estremeceu, contra os violadores das tres unidades, abalada pela profanação dos derogadores da Poetica de Aristoteles. O partido clerical, que seguira o despotismo sob a divisa — o throno e o altar, veiu fazer côro com os classicos, e desacreditar diante do publico a nova revelação da Arte. Em uma Epistola ao Cura de Campanhã, escreve Bingre, o ultimo arcade:

> Reverendo senhor, bom Padre Cura
> Da rural Campanhã, que tão discreto
> O Theatro romantico censura:
> Se *Maria Tudor* condemnou recto
> No baixo proceder na scena exposto,
> Ao expectador portuense circumspecto,

(1) Vid. adiante o liv. x, cap. 1.

Tem immensa rasão no seu desgosto,
Por ver mudada a eschola da virtude
No vicio desregrado a ella opposto.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Da palestra dramatica segura
Da representação bem regulada,
Moral civil, christã se apprende pura.
Porém onde se vê hoje observada
Essa lei que ditou Pombal famoso,
Pelo grande José aos Lusos dada?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Hoje os doutos romanticos authores
Só dão força á dramatica poesia
Co's enredos de illicitos amores.
Disfarçada co'a doce melodia
Desacreditam toda a continencia,
Piedade, modestia e valentia.
Contra as regras da solida decencia
Ensinam a gerar os appetites
E as damnosas paixões na effervescencia.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Esses defeitos que Boileau condemna
No romantico gosto ressuscita,
Que a Gallia depravou e a Itala scena.
Onde a farça se vê que a riso incita
Em pintar o ridiculo? Com choro
Por ensinar o erro, a moral grita.
Onde a decencia está? Onde o decoro
N'estes dramas modernos que deleitem,
Que instruam rindo com seu tom sonoro?
Para que os circumstantes se aproveitem
D'essas lições moraes, não é preciso
Que as leis da gravidade se respeitem?
Representar defeitos de prejuiso,
Lascivias, seducções, vis adulterios,
Assassinios, traições não move a riso.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Bem sei que o modernismo achará rude
O meu velho pensar... (1)

(1) *Ms.* de Bingre, t. IV, fl. 18.

Francisco Joaquim Bingre morreu centenario; viveu a vida de duas gerações. Estas queixas são a linguagem da tradição arcadica, já obliterada e mal comprehendida pela Academia de Bellas Letras, que reagia contra o espirito novo, contra a manifestação da liberdade nas creações do espirito. As ideias velhas tem sempre um d'estes representantes, que mandam no ultimo momento, como o propheta Balaan, para amaldiçoar o futuro. (1)

(1) Tal é a missão de Castilho, definida depois da *Questão de Coimbra*. Vide Estudos da *Edade Media*, p. 251 a 319.

## CAPITULO II

# João Baptista Gomes

A versificação *elmanista* adoptada nas tragedias. — A *Nova Castro*, de João Baptista Gomes, substitue na predilecção popular a Tragedia de *Ignez de Castro* de Nicolau Luiz. — A scena final da Coroação. — Grande parte dos versos da tragedia de João Baptista Gomes converteram-se em proverbios. — Circumstancias que tornam ridiculas a *Nova Castro*. — Innocencio descobriu que é um plagiato da *Segunda Castro* de Domingos dos Reis Quita. — As *Castros* de Sebastião Xavier Botelho, e de La Motte. — Esposição da tragedia de João Baptista Gomes. — Juiso de Garrett sobre este poeta dramatico.

A influencia da Nova Arcadia, e sobre tudo a imitação do estylo e versificação de Bocage, a que se chamava *elmanismo*, designação do seu nome pastoril Elmano Sadino, apparecem no theatro, caracterisadas em João Baptista Gomes. Todos conhecem este nome do auctor da mais popular de todas as tragedias de Ignez de Castro; para os seus contemporaneos, era a elle que cumpria levantar a tragedia portugueza, abafada sob as traducções dos tragicos do tempo de Luiz XIV. Infelizmente a morte cortou todas as esperanças. Todos os theatros do principio d'este seculo se sustentaram á custa da sua *Nova Castro*, mas um indesculpavel descuido fez com que se não recolhessem noticias biographicas d'este escriptor. Sabe-se que João Baptista Gomes era natural do Porto, que era empre-

gado no commercio, e que morreu muito joven, a 2
de Dezembro de 1803, deixando uma esposa tambem
nova, e uma filha; ainda no Porto existem relações
d'estas duas senhoras, mas ninguem se lembra de particularidade
alguma da vida do poeta. Quando appareceu
a *Nova Castro*, occupava os theatros a tragedia
que Nicolau Luiz traduzira da comedia hespanhola
*Reynar despues de morir*, de Don Luiz Vellez de Guevara;
foram os actores, como o confessa Costa e Silva
no *Ensaio biographico critico*, que lhe deram o titulo
de *nova*, para a distinguir da antiga. Por esta circumstancia
se explica o motivo que levou os actores
condescendendo com as exigencias do publico, a juntarem
á *Nova Castro*, a scena final da Coroação tirada
da folha volante de Nicolau Luiz. Esta scena differe
na versificação, porque é rimada, e destôa completamente
da unidade da acção, mas demonstra ao mesmo
tempo o costume em que estava o publico, que já não
dispensava o velho apparato. Alguns litteratos contemporaneos
reagiram contra a tyrannia do costume, como
já vimos pelo soneto de Bingre, que accusa a disparidade
da obra com a tragedia hespanhola. (1)

A *Nova Castro* pertence ao periodo em que se
propagou em Portugal o sentimentalismo da eschola
de Rousseau; foi orvalhada com as lagrimas ingenuas
de todos os corações sensiveis, e declamada com a me

(1) Vid supra, p. 29.

ꞌa que converteu em proverbios grande parte de ı versos. A *Nova Castro* teve bastantes apaixona- Hoje, para nós, que a conhecemos desajudada de s as impressões da scena, sem o prestigio das la- ıas que ella fez verter, não se pode lêr sem que o venha destruir o effeito dos lances mais tragicos. exemplo, os versos com que abre:

> Sombra implacavel, pavoroso espectro
> Não me persigas mais!... Constança! Eu morro.

seguintes:

> Oh do crime funestas consequencias!...
> Desgraçados mortaes...
> E pode um sonho?...
> Não é um sonho, Elvira, são remorsos.

n na memoria das pessoas idosas, que os applicam liando-os em jocosos aphorismos, commentando ua anecdota do seu tempo. Raro será o individuo, ntre gracejos não empregue os dois primeiros ver- ı tempestuosa scena entre o principe Dom Pedro n Affonso IV:

> Basta, Principe, basta: prescindamos
> De justas arguições, etc.

A *Nova Castro* está cheia de versos d'esta natu
za, que entraram no numero das locuções familiar
Taes são:

> O pae quer perdoar-te... o Rei não pode, etc.

e no fim da tragedia:

> Muito se amavam, desgraçados foram,
> Chore-os o mundo, e de imital-os trema.

A facilidade que têm estes versos de caír em pa
rodia, explica-se pela falsidade das situações e pela lin
guagem rhetorica e convencional; passada a primeira
impressão que deslumbrou os sentidos, a verdade da
natureza mostra-se de um modo que não é aquillo, e o
senso commum só vê o ridiculo aonde lhe queriam fa-
zer sentir o terror. João Baptista Gomes teve partida-
rios que o admiraram; a sua morte prematura fez com
que o julgassem sempre com complacencia; a inferio-
ridade das tragedias dos seus contemporaneos tornou-
lhe facil o alcançar os fóros de primeiro tragico, mas
nem elle tinha conhecimento da alma humana, nem fa-
culdades creadoras, nem tãopouco sabia versificar.

João Baptista Gomes fôra impressionado pela tra-
ducção da *Ignez de Castro* de Lamotte, publicada em
1792 por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara;
serviu-se da acção do mesmo modo como ella fôra tra-
tada na *Segunda* Castro de Domingos dos Reis Quita-

ıoticia foi pela primeira vez enunciada pelo sr.
ıncio Francisco da Silva. Sem descobrir por si
io, nem dispôr os lances em que ella se manifes-
teve de recorrer a um systema de versificação
al, em que todas as palavras andam escudadas
competente epitheto, dentro de um certo molde,
ı arranjo harmonioso mas uniforme, em que o
lo hemistychio é a antithese ou tambem um pleo-
do primeiro. João Baptista Gomes exagerou os
da eschola *elmanista*, que preverteu a Nova Ar-
A influencia de La Motte, fez com que tentasse
ir a tragedia dos *Machabeos* d'este auctor; sen-
ie esteril, em vez de erguer a tragedia nacional
da pela Arcadia Ulyssiponense, entregou-se a
ções, como vêmos pela versão do *Fayel* de Ar-
offerecida ao celebre jurisconsulto Doutor Vi-
José Ferreira Cardoso da Costa, que o animava
ı lhe ia lêr as suas versões. Seguindo a versifi-
ntroduzida pela Nova Arcadia, abraça tambem
npto que se tornara uma especie de monomania
ı poetas d'aquella corporação; o neo-arcade Se-
ı Xavier Botelho tambem escreveu e fez repre-
uma *Ignez de Castro*, como vemos por esta pas-
do seu Elogio historico: «Por esses archivos de
ıs jazem sepultados os dramas do sr. Botelho, dos
ıpenas é imperfeitamente conhecida a tragedia

*Ignez de Castro...* » (1) Os amores de Ignez não f
menos felizes na scena franceza, apezar da frieza
cura do dialogo e da má versificação de La M
Voltaire bem desejava tel-os versificado novament
ra tornal-a superior á sua *Zaira;* quando La Mo
defendia contra os chascos que lhe dirigiam no
Procope, já a sua tragedia subia á scena pela se
gesima vez. João Baptista Gomes adoptou de La
te o personagem inutil do Embaixador de Caste
a rhetorica do Conselho de ministros em que se d
a morte de Ignez, cujo typo se apresenta logo na
meira scena algum tanto odioso.

Apesar de analysarmos a *Segunda Castro* de Q
apresentaremos um rapido esboço da tragedia de
Baptista Gomes. Ignez entra em scena delirante e
rorisada, como se a sombra de D. Constança, que
esposa do Principe D. Pedro, a perseguisse ; a am
vira vae para consolal-a, e Ignez declara-lhe qu
causa da morte da infanta, porque em vida d'e
tinha amores com D. Pedro. Ha aqui uma falta de
so artistico; os saudosos amores de Ignez pe
aquelle caracter innocente e fatal, que o tornam
prio de uma tragedia antiga; a scena é longa,

(1) Hercul. *Mem. do Conserv.*, p. 26. Depois de hav
enumerado todas as tragedias ácerca de Ignez de Castro,
mencionar a *Dona Inés de Castro,* tragedia del Licenciad
xia de la Cerda, que é a duodecima da collecção publica
1638 com o titulo *Doce Comedias de varios autores,* citad
Von Schack, na *Geschichte der Dramatischer literatur und l*
*in Spanien.*

de banalidades, e é interrompida pela chegada
n Sancho, mestre do Principe, que vem fazer
:tensa prática, mostrar-lhe os precipios do amor,
'-lhe para que consiga que D. Pedro appareça
;e, porque El-rei seu pae já o chamara por tres
Chega Dom Pedro, e Ignez vae pôr em execução
lo; as primeiras palavras apaixonadas que tro-
tão abaixo do mais insipido idylio; o vacuo do
ento é enchido á força de descorados adjectivos;
Pedro recusa-se a apparecer na côrte, porque o
quer casar á força com D. Beatriz, filha do rei
tella; o velho aio D. Sancho torna a intervir a
'te de que chega El-rei seu pae acompanhado dos
ıeiros Coelho e Pachêco; Dom Pedro sae, para
rir a seu pae que é casado com Ignez. O acto
.o começa com um prosaico dialogo entre Dom
› e o filho, em que *prescindindo de justas argui-*
›parecem imitações palidas do espirito philoso-
las tragedias francezas. Dom Pedro recusa-se
mente a casar com a infanta de Castella. Depois
› rei conferenceia com o seu camarista Dom Nu-
›m o aulico Pacheco, combinando que Ignez de-
desterrada, e entregue ao arbitrio do rei de
a; manda vir Ignez á sua presença para forçal-a
ıadir o filho d'aquelle amor, trata-a com uma
ıcia brutal, que nunca se encontra nas tragedias
eirescas hespanholas, até que a despede por mo-
ı entrada de um Embaixador de Castella. Levan-
elo Embaixador a collisão de que o seu monar-

cha saberá sustentar pela força o decoro de sua fil
D. Affonso torna irrevogavel o designio de dester
Ignez de Castro.

O terceiro acto começa por um monologo de Igr
com phrases intercortadas e sem ideia; outra vez
vira a consolal-a, até que ao fim de enfadonhos ver
intervêm D. Pedro, que disparata ao saber a nova
desterro, quer ir acommetter seu pae, mas Dom San
accode a tempo para soffrear-lhe os impetos. A so
entre Dom Pedro e seu pae é violenta, grosseira e s
profundidade; o rei é insultado pelo principe, seguen
arrependimentos, lagrimas, e a prisão do enamora
Dom Pedro quer fugir de Portugal com Ignez, a am
te procura dissuadil-o, elle dá-se por convencido, e p
te para a prisão. — No quarto acto, Coelho e Pach
falam dos seus odios contra a familia de Ignez de C
tro, e feridos no seu orgulho por virem a ter por
rainha a irmã de figadaes inimigos, tratam de fa
com que o rei a mande matar; Coelho faz insinuaç
ao monarcha, desculpando Dom Pedro e fazendo
caír o odioso sobre a amante; mas de repente appar
Ignez com os seus dois filhos, do mesmo modo que
tragedia de La Motte, imitada nos tribunaes em u
causa pelo advogado Fourcroi. A situação esmor
em interminaveis e ôcos endecasyllabos, e a mono
nia do quadro é perturbada pela chegada de Coe
que vem chamar o Rei para o conselho. Ignez fica
clamando para as duas crianças, e depois para a cri

, sem ao menos uma vez apresentar por descui-
ı unica expressão natural. No acto quinto, ap-
o rei, perturbado pela sentença de morte que
ntra a amante de seu filho; Dom Sancho vem
'er-lhe o estado de Dom Pedro na prisão; o rei
sionado chama o camarista Dom Nuno, para
avisar os Conselheiros de que revoga a senten-
norte; o Embaixador, tambem, contra toda a
vem felicitar o rei pelo generoso perdão. Infe-
:e era tarde! Dom Nuno volta a dizer que Ignez
ra apunhalada, e que ao annunciar o perdão, os
ıeiros Pacheco e Coelho fugiram aterrados. Já
Ignez vem com os filhos mais outra vez á pre-
o rei, que o deixa sensibilisado, expirando ella
ıa. Pouco depois apparece Dom Pedro, chama
ıez, e Dom Nuno inteira-o da catastrophe; se-
e furias, imprecações, horrores, ameaças em
prosaicos e mais nada. A tragedia termina com
ia que Dom Sancho vem dar da morte de el-rei
.ffonso.

o plano da tragedia *Nova Castro,* que tanto
asmou as plateas no primeiro quartel d'este se-
ra preciso que o terror politico e religioso tives-
snaturado a raça portugueza a ponto de acha-
uillo bello. Depois do que fica dito, comprehen-
verdade d'estas palavras de Garrett, em que
risa João Baptista Gomes: «Desvaira-o o *elma-*
derrama-se por madrigaes quando a austerida-

tinha, com a experiencia que lhe fallecia, triu
riam ao cabo do mau gosto do tempo, e viriam
velmente a fazer de João Baptista Gomes o noss
lhor tragico. Atalhou-o a morte em tão illustr
reira, e deixou orfão o theatro portuguez que de
nho talento esperava reforma e abastança.» (1)

Nem tão benigno seria o juizo de Garrett,
fosse conhecido o plagiato da *Segunda Castro* de
João Baptista Gomes não podia modificar a tr
portugueza, como se julga; porque o caminho u
seguir sob todas as influencias classicas, era o in
zir o espirito philosophico das tragedias de Vo
porém Gomes abraçára com fervor as ideias do a
tismo. Depois de 1798, dedicou a traducção dos
*chabeos* ao Corregedor da Comarca do Porto, o
Francisco de Almada e Mendonça, fundador do
tro de Sam João: precede-a uma Epistola Dedica

Para Eschola e recreio ao mêsmo tempo
Dos, com elle felices Portuenses,
Ao seu nome padrão de eterna gloria
Faz erigir Theatro sumptuoso,
D'onde possam Melpómene e Thalía
Qual outr'ora de Cécrope nos muros
Os povos instruir, policial-os.
E pois que assim ás Musas daes abrigo
Aos seus alumnos cumpre consagrar-vos
Producções pelas Musas inspiradas.
Honrae os Vates, que vereis mil vates
Fazer que o Douro não inveje o Sena.
Novo Richelieu, Corneilles novos
Vós fareis renascer, doces Racines,
Terriveis Crebillons, Voltaires lusos,
Que enchotem do Theatro para sempre
Nocivas producções, *cantados* nadas.
Monstros mais feios, que os que pinta Horacio
Sejam por vós, Senhor, exterminados.
Em magestoso estylo, em phrase pura
Sobre a scena se ensine a lingua nossa:
Com gloria, com proveito e dignidade
As Musas portuguezas n'ella imperem;
Da virtude os caminhos nos apontem.
Cumpram-se as sabias leis do Venusino:
«E o Corpo Senatorio não approve
«Assumptos que não sejam proveitosos.»

*João Baptista Gomes.*

Estes versos encerram a Poetica dramatica do au-
da *Nova Castro*. Elle vivia na dôce illusão de
os despotas tem o poder de exigir da natureza a
ducção de genios. O nome de Richelieu, junto com
e Corneille, bem mostra a estreiteza das suas ideias.
a provavelmente na *Vida de Corneille*, por Fonte-
le, este periodo, que pôz em verso: «Eis-nos no tem-
em que o Theatro se torna florescente pelo favor do

pre prestes a servir seus gostos.» Pobre Fonten
pobre João Baptista Gomes, calumniastes a natu
não conhecestes a sua espontaneidade, e ficastes m
cres. Os trabalhos da critica moderna de Tasche
de Louandre, e Lemer, provam á evidencia, que
nio de Corneille revelado com o *Cid,* em 1636,
mostrou grande depois de se tornar independen
pressão do Cardeal de Richelieu, especie de Nero
pretenções litterarias, tendo ao seu serviço os ver
dores Colletet, Bois-Robert, L'Etoile e Rotrou,
rimavam os esboços que o despota concebia. Em q
to Corneille exerceu tambem este triste mister,
buiu-se o assombro de seu genio ao favor do Car
quando Richelieu fez com que a Academia francez
provasse a tragedia o *Cid,* o mundo levado pela a
ração deu-lhe a immortalidade. O nosso João Ba
Gomes não sabia o que dizia, pertendendo fazer do

absorpção das Operas, que dominavam completamente o gosto do publico; chama-lhe producções nocivas. Bingre tambem se queixa do mesmo mal; em geral os escriptores dramaticos, e entre elles Manoel de Figueiredo, pronunciaram-se contra a Opera. É por isso que Aucourt e Padilha, já em 1757 escrevia ácerca d'esta questão:

«Eu, em assumpto que tem tão grandes parciaes, e em que tenho tão pequeno voto, só direi que os gostos não se disputam; e que d'elle he que nasce o valor que se dá a tudo, e que hoje é tão estimada a musica italiana em Lisboa, como foi escarnecida a primeira vez que em Portugal se ouviu, quando no casamento de Saboya vieram os musicos de Victor Amadeu.» (1)

Em 1822, ainda estava a mesma questão de pé. Francisco de Alpuim e Menezes, escrevia no Prologo da tragedia *Ambição*: «Que vos direi dos nossos Theatros? d'estas casas de instructivo recreio, onde se reunem todas as classes de cidadãos, de um e outro sexos, para verem recuar os tempos, e ouvirem os mais famosos heroes da antiguidade falar das suas façanhas e de suas desgraças. Não temos mais que dois, o de Sam Carlos em Lisboa, e de Sam João no Porto, que infelizmente, *desde que existem, se acham occupados por actores estrangeiros, que vivem e morrem cantando*, e d'onde sae o expectador unicamente divertido pelo som

(1) *Raridades da Natureza*, p., 422. Ed. de Lisboa, 1757. Citação devida ao snr. *Joaquim José Marques*.

da musica. Aos outros não posso chamar
sua pequenez, a sua defeituosissima cons
breza, falta do aceio e velhice, os tornam
se entrar n'elles. Taes cazas servem unicam
pequenas farças á plebe por um diminuto
A paixão pelas Operas italianas data, com
las palavras de Ancourt e Padilha, do de
Pombal; os dois Theatros de Sam João e S
recorreram sempre a actores estrangeiros
prepotencia de Francisco de Almada e Me
vigilancia de Ignacio de Pina Manique,
sorte que Richelieu, não tiveram o segred
zirem Corneilles. O proprio João Baptista
acreditava na vara magica do Corregedor
fazer renascer doces Racines, terriveis C
lusos Voltaires, por isso mesmo não se el
de um plagiario, e de um fraco traductor d
francezas.

(1) *A ambição*, p. x.

## CAPITULO III

# As Tragedias politico-philosophicas

As ideias liberaes que prepararam a Constituição de 1820, manifestaram-se nas Tragedias. — Influencia das Tragedias de Voltaire, para o pensamento politico dos novos poetas. — A *Revolução de Portugal*, e as allusões á invasão franceza. — A tragedia *Ambição*, apprehendida como sediciosa. — Defeitos da versificação elmanista. — Thomaz Antonio dos Santos Silva. — Vicente Pedro Nolasco da Cunha, presidente de uma sociedade secreta e imitador de Voltaire. — As Tragedias de Manoel Caetano Pimenta de Aguiar. — Sua extrema subserviencia á historia. — Pobreza da sua metrificação. — Garrett não lhe é superior no *Catão* e *Merope*. — Os poetas do primeiro quartel do seculo XIX cultivam a Tragedia.

Durante o dominio da Arcadia de Lisboa, as tragedias francezas eram o modêlo através do qual se procurava comprehender a arte grega; Corneille e Recine foram estudados como um Sophocles ou Euripedes, e os seus prologos e dissertações previas convertidos em canones irrefragaveis. Com a Nova Arcadia e no primeiro quartel d'este seculo, continuou a dominar o respeito pela tragedia franceza, porém Voltaire absorvia todas as admirações. Um grande facto moral se associa a esta substituição de uma auctoridade litteraria. Voltaire servia com as suas tragedias as questões da liberdade de consciencia, atacava o despotismo, o obscurantismo religioso, e queria a emancipação da natureza. O que elle não podia encetar ainda

destruirem os preconceitos seculares. Portuga
se em condições especialissimas para preferir a
tragedias pre-encyclopedistas de Voltaire; co
deriam as sociedades secretas do fim do secu
apostolar a liberdade, senão illudindo a vigila
Manique, que mal podia desconfiar das trage
para elle não passavam de um divertimento c
O Padre Theodoro de Almeida tornára-se susp
o Intendente; é natural que no Theatro dos
gados do Espirito Santo os oratorianos déssem
ferencia ás composições que serviam a santa
Todas as tragedias de Voltaire se acham tradu
immenso corpo ou repertorio do seculo XVIII
imitação começou depois da invasão franceza.
gedia intitulada a *Revolução de Portugal,* sob
pulsação do jugo hespanhol em 1640, por J.
reia Henriques, e publicada em Londres em

| | |
|---|---|
| yranno ou Usurpador...... | Bonaparte |
| espanha................. | França |
| asconcellos.............. | Junot ou Murat |
| amires.................. | Hermano, instrumento secreto de Junot |
| livares.................. | Talleyrand.» |

Depois da invasão franceza seguiu-se o duro protetorado inglez; a causa da liberdade tornou-se incommunicavel. Pelas tragedias republicanas se procurou intutir vigor a este povo. A officialidade ingleza invadia as plateias, perturbava os espectaculos, exigia sómente Operas italianas; comtudo as imitações de Voltaire proseguiam no seu trabalho lento, que junto com o *Synedrio* e outras sociedades secretas produziram a revolução de 1820. Rara é a tragedia composta ou representada n'este periodo que não seja um grito de liberdade; na tragedia *Ambição,* de Francisco de Alpuim de Menezes, se lê uma curiosa nota: «Esta tragedia foi aquella que se me apprehendeu estando a imprimir-se, na para mim memoravel noite do 1.º de Junho do anno passado (1821); foi appensa ao Processo e reputada por um despota ignorante como um escripto conspirador.» Vicente Pedro Nolasco da Cunha, um dos chefes das sociedades secretas em Portugal, quando emigrado em Inglaterra, publicou uma imitação da *Alzira* de Voltaire, na sua tragedia o *Triumpho da Natureza;* o fecundo Manoel Caetano Pimenta de Aguiar, dedicou-se com fervor á composi-

ção de tragedias historico-politicas, e foi um dos deputados das primeiras Côrtes constituintes. Todos os novos poetas escreviam a sua profissão de fé liberal em uma tragedia arcadica. O proprio Garrett acompanhou este movimento escrevendo o *Catão;* só quando o tornou a publicar em Londres a 15 de Abril de 1830, é que o afeiçoôu aos modêlos gregos e romanos. No prologo declara a intenção politica: «Associado a grandes épocas nacionaes, nacional pela adopção publica, o *Catão* portuguez sae agora... mais digno d'esse antigo fôro...» «e reflete muita luz sobre a grande questão que ora agita e revolve o mundo: e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas, e a excellencia da liberdade constitucional ou monarchica.» Tal é o espirito de todos os poetas tragicos d'este periodo; passemos revista a algumas das suas melhores composições.

A restauração de Portugal em 1640 fôra pela primeira vez tratada em uma composição dramatica por Lemercier, no seu celebre *Pinto;* á tragedia de Corrêa Henriques seguiu-se a *D. Philippa de Vilhena,* de Garrett. A *Revolução de Portugal* está mal versificada, e pobremente conduzida; é dividida em cinco actos; segue o velho systema dos confidentes. O personagem odioso, Miguel de Vasconcellos, tem um confidente chamado Pizarro; Dona Luiza de Gusmão, duqueza de Bragança, tem uma confidente chamada Dona Ignez de Moura. A primeira scena passa-se no Ter-

reiro do Paço, quando uma escolta levava prêsos dois honrados cidadãos, suspeitos ao jugo castelhano; João Pinto Ribeiro indigna-se ao vêr este quadro de desolação; eis que apparecem dois fidalgos portuguezes Lemos e Corrêa, commentam a desgraça da patria. Vem depois Almada, fala da unica esperança de Portugal resumida no Duque de Bragança. Em breve são dispersados pela comitiva soberba de Miguel de Vasconcellos que passa. O segundo acto corre no palacio do Duque de Bragança, aonde se conspira; o Duque faz longos discursos de uma moralidade sem sabor soporifera, D. Luiza de Gusmão declama endecasyllabos, terminando tudo sem movimento, e com phrases convencionaes. O terceiro acto passa-se no Palacio de Miguel de Vasconcellos; este pretende mandar assassinar o Duque de Bragança; encarrega do plano a um certo Ramirez, que não se atreve a perpetrar o crime. Rebenta a conspiração; Vasconcellos foge, refugia-se no palacio do Duque, aí quer apunhalar Dona Luiza de Gusmão, e os fidalgos portuguezes lançam-no da janella abaixo sobre as lanças dos revoltosos.

A tragedia de Corrêa Henriques perde pela sua tendencia moralisadora; a acção desapparece para dar logar a maximas sentenciosas, em versos de um ôco humanismo.

Ao anno de 1817 pertence a tragedia *El-Rei Dom Sebastião em Africa,* de Thomaz Antonio dos Santos Silva; este neo-árcade exagerou todos os defeitos da metrificação com as mais extravagantes metaphoras.

Logo no principio d'esta tragedia, diz Dom Ja
querendo significar que o sol raiou sinistro:

> Abrazado, maligno desde o berço
> Escandecido o torvo feroz olho,
> De sangue rubricada a face iniqua
> Assoma o sol!

Quem escreve assim desconhece a linguagem
tural tão necessaria para a verdade da paixão;
soube architectar uma acção, porque toma as de
mações rhetoricas por moveis, interesses e collis
Santos Silva escreveu muitas outras tragedias,
não se alevantou acima do commum. N'este me
anno de 1817 publicou Manoel Caetano Pimenta
Aguiar, a tragedia *D. Sebastião em Africa,* aonde
mina a regra das exposições ou narrações das trage
francezas, que levam infallivelmente para a exuber
cia declamatoria.

A tragedia *Ambição,* de Francisco de Alpuim
Menezes, é bem metrificada; mas a preoccupação
modêlos não deixa analysar philosophicamente as
xões. Eis o seu entrecho, passado em narrações
confidentes: Adelia ama loucamente o Duque de
nizzar, mas sente ao mesmo tempo um fundo desgo
por vêr que é sua irmã. Depois de uma grande lu
de sentimentos, sabe-se que o Principe de Albani
seu tio, e que para usurpar-lhe o throno, emqua
ella era ainda infante, a mandára matar pelo seu co
fidente Algeu; este, entregou a menina ao Duque

Jenizzar que a creou junto com seu filho. Quando Adelia tinha tudo disposto para recuperar o throno, é assassinada por um escravo albanez, mandado pelo usurpador que soubera da traição do seu confidente Algeo; a tragedia termina sem desenlace, com um consectarió moral contra a ambição. Esta tragedia é dedicada a uma Senhora amadora da Litteratura; no prologo se lê: «Vós sabeis, senhora, que é este o resultado de nossas conversações, e que esta tragedia inteiramente ideal me foi inspirada por vós.» Ao numero das tragedias politicas, pertence o *Jesualdo*, de José Joaquim Bordalo; a acção nasce da lucta de dois irmãos Pertharit e Godeberto, que ambos querem o throno, por morte de seu pae Aritperto. Não seria isto uma allusão aos terrores que se ligavam á morte de Dom João VI, e ao odio entre seus dois filhos? Pertharit mata seu irmão, e ao mesmo tempo é expulso pelo povo, que nomeia outro rei; o resto da acção parece-se com a lenda do Castello de Faria; o emissario *Jesualdo* é obrigado pelos guerreiros byzantinos a ir desanimar Romualdo, filho do novo rei a quem combate, mas é gloriosamente assassinado annunciando-lhe que seu pae vem com pressa em seu soccorro.

De todos os poetas tragicos da eschola republicana, Manoel Caetano Pimenta de Aguiar foi o mais fecundo; os factos notaveis da historia de todos os povos servem-lhe para apostolar a liberdade. Em 1816 publicou a sua primeira tragedia, intitulada *Virginia*. O decemviro Appio Claudio, era para nós n'esse tem-

po o terrivel Beresford, que n'este mesmo ann invéstido do governo absoluto de Lisboa e do com do supremo das tropas portuguezas. Assim con Roma a liberdade renascera do assassinato de uma zella, em volta de Dona Maria II se havia de de mais tarde a liberdade de Portugal. A tragedia d noel Caetano tem o defeito de todas as formosas l das, que se não podem tratar em uma forma mais segue a tradição como a conta Denys d'Halicar e Tito Livio, modificando a acção á poetica fran Appio Claudio tem um confidente chamado M a encantadora Virginia tem uma confidente, cha Camilla; o general Virginio, pae da donzella ra pelo decemviro, tem um confidente chamado Gra A scena abre com um monologo, que é a expo forçada do estado da acção, como usavam os tra da côrte de Luiz XIV. Antes de Manoel Caeta morte de *Virginia*, centro em volta do qual se revolução republicana que extinguiu os decem havia sido tratada já em uma tragedia por Mair 1628, por Leclerc em 1645, por Capistran, em por La Bamelle, e Chabanon em 1769, por La ] em 1786, e por Leblanc de Guillet em 1786; no seculo XVIII Lessing e Alfieri foram seduzido belleza d'esta lenda republicana. Manoel Caetan nou a tragedia exageradamente subjectiva; a v cação é carregada de epithetos, que tornam a li gem convencional, e tendendo para centões de conhecidos:

D'esta paixão *funestas consequencias* (1)

Em João Baptista Gomes, tambem ultra-elmanista, se lê:

Oh do crime *funestas consequencias.*

Isto resulta dos moldes artificiosos dos imitadores le Bocage, que encobriam o prosaismo dos versos com s inversões e epithetos collocados symetricamente enre o primeiro e segundo hemistychio. A falta de naıralidade na linguagem leva a maiores erros, como o izer um Decemviro:

Sei que o povo murmura, e que malvados
Querem *electrisar* sua innocencia. (2)

Ainda em 1816, publicou o poeta a tragedia *Os ›is irmãos inimigos,* sobre a lenda grega de Eteocles Polynices. Basta conhecer a diversidade de caracter ›s dois filhos de Dom João VI, Dom Miguel e Dom edro, para presentir a intenção politica. Aguiar não ›nhecia as tragedias de Alfieri, nem de Corneille, e .uito menos as trilogias gregas; tomou o titulo da *'hebaida* de Racine, sub-titulada *Les Frères ennemis.* amor grego, o *pathos* considerado como uma fatali-

(1) *Virginia,* p. 78.
(2) Ib., p. 49.

dade, era-lhe tambem desconhecido. Em uma nota que serve de prologo, traz o poeta uma curiosa revelação: «Esta Tragedia, por fatalidade, caíu nas mãos d'um d'aquelles homens de quem Voltaire tanto se resentia como prejudiciaes á litteratura, quero dizer um semi-douto. Sem ser para isso auctorisado, meteu-se a analysar um drama, do qual nada entende, como se collige da sua mesma analyse.—Primeiramente com aquelle ár carregado de que a Natureza tão liberalmente o enriqueceu, proferiu em tom magistral, que ella devia ser desprezada, reprovada e regeitada, por ser escripta em máos versos e baixa linguagem.» É esta a unica vez que Manoel Caetano fala das suas composições; por ventura a queixa seria contra José Agostinho de Macedo? a censura versava sobre uma futilidade, se Thebas tinha cem portas, e não sobre a concepção tragica. Aguiar termina a sua defeza com uma ameaça: «Estou de posse de algumas producções originaes do meu critico, as quaes passarei a analysar, se a isso me compellir a sua obstinada censura.» José Agostinho tambem escreveu para o Theatro a tragedia *Branca de Rossis*, abaixo da critica.

Em 1817 publicou Aguiar a sua terceira tragedia republicana; versa sobre o heroismo de *Arria*, que ao vêr que era irremediavel a morte de seu marido Petus, condemnado como conspirador pelo imperador Claudio, se matou entregando-lhe o punhal, dizendo: *Pæte, non dolet.* Eis a grande these da liberdade individual, *garantindo*-se pelo suicidio do capricho dos déspotas. Manoel

:áe outra vez no abuso dos confidentes e das
s, e extravaza-se em uma exuberancia de ver-
los de adjectivos, arrasoadores, logicos, sen-
fazendo passar os lances violentos com o va-
la a commodidade.
ıs versos raras vezes se quebram; parece que
que faz para encher o endecasyllabo o obriga
lades. N'este mesmo anno publicou outra
em vez de ir á antiguidade grega ou roma-
ou pela primeira vez a Escriptura, escreven-
*ruição de Jerusalem*, originada pelas iniqui-
rei Sedecias. Este assumpto já havia sido
) seculo XVI pelo jesuita Padre Luiz da Cruz,
ıtado diante de Dom Sebastião; nas festas
:ram na trasladação de frei Bartholomeu dos
tambem se figurou esta grande catastrophe:
e el-rei *Sedecias*, apessoado e gentil homem,
dia representar quem ia sem olhos; e para
ido por quem era levava uma corôa de ouro
elo braço esquerdo, cingido corpo e braços
rossa cadeia de ouro, na pausa e madureza
mostrava o ser de pessoa real. Com passos
acompanhava o Summo Sacerdote em para-
teiros sacerdotaes da ley velha, com toda a
e seda, ouro e pedraria que nellas se usava.
ta mal assombrada companhia outra de sol-
. avantajados aos dianteiros em pessoas e
ıma riqueza infinita de ouro e pedraria. Le-
:re si Nabucdonosor rei de Babylonia, agi-

de grandes diamantes, terçado de ouro de obr
sima, botas brancas forradas de setim carmes
reladas de ouro, lavradas de alto abaixo de la
perolas infindas.» (1) Esta scena, represen
1607 na festa da trasladação do Arcebispo, te
um resto da pompa da tragicomedia represen
Coimbra em 1570. Manoel Caetano, e moder
o autor da *Prophecia*, encobriram a falta de c
de comprehensão do monotheismo judaico, c
dos threnos politicos, e da corrupção monar
Palestina do sul; com estupendos espectaculos
ções.

Ainda no anno de 1819, escreveu Agui
duas tragedias, d'esta vez sobre assumptos da
nacional; intitularam-se *Dom João I*, e *Dom
tião em Africa*. Na primeira tragedia, a histo
gava-o a referir-se á aliança de Inglaterra; o
de Avis declama:

A tragedia de *Dom João I*, termina com a morte do Conde de Ourem, e por uma despedida do Mestre le Avis a D..Leonor Telles, isto é, sem desenlace, por jue ainda se annuncia a futura guerra. As paixões olíticas acham-se ali substituidas por discursos insiidos. Que differença, que vida na pittoresca narrati a de Fernão Lopes! A não haver uma poderosa comrehenção dos typos e dos caractores, estes assumptos ida lucram em serem reduzidos ás porporções, da tradia franceza. Em 1819 publicou as tragedias *Conista do Peru*, e *Eudoxia Licinia;* Aguiar tinha o feito de pôr em verso a historia; as grandes paixões s vencedores dos Incas, ou as scenas de dissolução Baixo Imperio não o afastam da calculada rhetorica. n 1819 publicou a tragedia *Morte de Socrates;* é fa de crêr como este assumpto levaria o poeta ás mulas sentenciosas.

O advogado da Casa da Supplicação João Braz Vi l Jordão, citado nos versos de Antonio Ribeiro dos ntos, elogiou esta tragedia n'um soneto. Por fim Ma el Caetano não pôde terminar a sua carreira drama a, sem retemperar o patriotismo em um assumpto historia de Portugal; em 1820 publicou a trage *Caracter dos Lusitanos,* cujo heroe principal é Vito, que sacudira o jugo dos romanos; n'este mes anno a revolução preparada no Synedrio lançou a o vergonhoso jugo de Beresford. Em uma Advercia, que precede esta tragedia, declara o proprio ta, como se prendia exageradamente á historia, e

como inteirava o ouvinte do estado da acçã
de narrações: «A esta tragedia, cujo assump
antiga historia da Lusitania, julgo superflu
gumentos, porque *cingindo-me o mais que pu*
*ctos historicos,* os meus leitores, que não
bem presentes n'elles, *poderão tirar as pre*
*das duas falas de Viriato na 1.ª scena do 1.*
de puz na bocca do meu protogonista quant
tivo á sua brilhante carreira militar e á nu
rompida série de seus feitos memoraveis. A
*ripecia é tão natural e historica,* que nem
tados e lugubres transportes de Melpomene
desfigurar.» N'esta approximação forçada d
Manoel Caetano chegou a deixar os factos
estavam contados, e não escreveu mais; em 1
cundo poeta madeirense tomou assento na C
stituintes. Nunca mais se falou n'elle, é n
emigrasse ou que tivesse morrido no estran
uma scena dos *Homens de Marmore,* uma sit
lodramatica é desempenhada á custa de u
dos versos do poeta Aguiar. Apesar de todos
feitos, ou antes excessivas regularidades, Ma
tano é digno de estima pelo sentimento de
que sempre o inspirou. E quem no tempo em q
creveu foi mais feliz, mais independente d
e dos modelos? O proprio Garrett, que estav
do a restaurar o theatro moderno, tambem s
ta pressão da auctoridade classica, e não lhe
rior com o seu *Catão*, e com a sua *Merope.*

## CAPITULO IV

# Antonio Xavier Ferreira de Azevedo

A nova comedia de costumes. — Antonio Xavier e as censuras de José Agostinho.— Descripção das allegorias dos Elogios dramaticos. — As *Pateadas* de José Agostinho de Macedo descrevem o estado do theatro no primeiro quartel d'este seculo. — A farça de *Manoel Mendes*, e a comedia *Palafox em Saragoça*.— As *Astucias de Zanguizarra*, de Ricardo José Fortuna. — O *Doutor Sovina*, de Manoel Rodrigues Maia. — Estado do theatro, e indifferença do publico em 1823, segundo o testemunho de Dom Gastão. — Elenco das Companhias dos Theatros de Lisboa antes de 1837.— Influencia da Companhia franceza de Emile Daux Paul. — Tentativa de Garrett para a restauração do Theatro portuguez.

Depois de mallograda a revolução de 24 de Agosto de 1820, a contar da jornada de Villa Franca em que os fidalgos portuguezes desatrellaram os cavallos do coche de Dom João VI e o pucharam até Lisboa, deu-se uma reacção do mais crasso despotismo; appareceram com descaro á luz do dia a intolerancia das ordens religiosas, a ambição da nobreza ferida em seus privilegios pela liberdade, o horror a todas as ideias novas que engrandeceram o principio do seculo XIX, insulto brutal contra todas as manifestações da dignidade humana. Portugal estava mais perto do que nunca da China, pela sua immobilidade acintosa diante dos progressos da Europa; o nome de *pedreiro livre* tia a desgraça de um homem; a forca tornou-se um espectaculo popular. Os costumes portuguezes mostraram a sua originalidade estacionaria, e exacerbaram-

se com os apodos dos estrangeiros; os nobres fize
gala da estupidez e fervor religioso; as ordens mo
ticas tornaram-se facciosas e absolutistas; a indu
proclamava a rotina, e a noção do direito não se
vava acima de uma casuistica de rábula, cavilo
baixa. Era este um periodo fecundo para se man
tarem typos grotescos, que em si são uma creaçã
mica completa; na côrte de um Luiz XIV, é que
Tartufo, ou um Harpagon se copiaram do nat
N'este periodo as tragedias politico-philosophica
ram substituidas pelas comedias de costumes; o typ
aferrados ao absolutismo era denominado *corcun*
em bastantes comedias se encontra a graça dispen
á custa d'estes convulsionarios do throno e do a
Ao anno de 1821 pertence a comedia o *Plenipoten
rio dos Corcundas em Laybach;* em 29 de Septen
de 1821 tambem se representou no Theatro do Ba
Alto a farça de Garrett intitulada *O Corcunda
amor,* que mais tarde rejeitou como abaixo do
nome: «A farça é tão inepta e sem sabor, que a ex
gi da collecção.» (1)

N'este periodo alem dos forçados *Elogios Dra
ticos,* tornaram-se porverbiaes no repertorio do the
pela frequencia com que eram levadas á scena
exigencia dos absolutistas, as farças e comedias
mais se approximavam do espirito do seculo XVII

(1) *Catão,* 3.ª edição, p. XXVI. Acha-se publicada de
92 a 132 da 1.ª edição do seu Theatro.

ne de Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, de Ri-
do José Fortuna, de Manoel Rodrigues Maia e do
lre José Manoel de Abreu e Lima eram o chamariz
cartazes. Assim o theatro apresenta uma feição
ica e liberal, e uma predilecção reaccionaria pela
edia de cordel. O insolente José Agostinho de Ma-
), que debalde aspirara á gloria dramatica com os
dramas *Dom Luiz de Athahide,* extrahido da *Asia
tugueza* de Manoel de Faria e Sousa, com a *Impos-
castigada, Sebastianista,* e *Clotilde ou o trium-
do amor materno,* vingava-se da indifferença das
as, pondo em relevo o estado miseravel do Thea-
Nas *Pateadas do Theatro* chasquêa o gosto do
ico que applaudia a *Preta de talentos,* a *Palafo-*
(Palafox em Saragoça) o *Zanguizarra,* e outras
edias, como o *Manoel Mendes,* que ainda tem seus
idarios.

Diz o atrabiliario critico: «Perdi uma longa parte
ninha melhor idade no estudo das regras da arte
atica para as ver descompostamente atropelladas
*peças de nova invenção,* com que tem reduzido a hu-
a paciencia a pó impalpavel e imperceptivel. Com-
, nem sempre os abrilhantadores de profissão pe-
a scena, ás vezes apparecem cousas, que não pa-
m filhos legitimos da loucura e da ignorancia, al-
bestunto se lombriga em seus auctores, quem
que elles sejam, que quasi nunca apparecem, te-
do levar nas ventas algumas d'aquellas trovoadas,
conforme o espirito do meu texto, tanto agitam,

commovem e assarapantam os humanos sentim
Mas n'estas mesmas composições onde todo o be
ou siso commum não está suffucado, ha uma grar
felicidade, e o maior obstaculo para o seu bom
acceitação e applausos, que vem ser a insuffici
a incapacidade, a priguiça dos actores, vulgo Co
e algum dia em tempo de nossos paes, Comedia

«Uma tragedia de Alfieri ou de Graneli nas
d'esta gente é o perfeitissimo ranho em parede.
do a cousa é do genero a que se chama baix
e rasteirissimo comico, então vae a perlenga
mal: tenho visto representar ladrões, como v.
Comedia chamada *Roberto*, com tanta propri
que o não veriamos melhor se os encontrassen
Espinhaço de Cão ou na charneca do Montcargi

A Comedia a que José Agostinho se refere
la-se *Roberto ou o Chefe dos Ladrões*, por Anton
vier Ferreira de Azevedo, o mais popular de to
escriptores dramaticos depois de Antonio José
va. José Agostinho nunca lhe pôde perdoar esta
rioridade, e escreveu volumes contra o pobre esc
que tinha o segredo de agradar ás platéas. Cont
terrivel foliculario da Besta Esfolada: «Appar
taboas um destempero como a *Preta de talent*
era mais perra, anôa e boçal de todas as negras
nomotapa...» Esta farça explorava tambem c

(1) *As Pateadas*, p. 6 a 8.

›o, que tanto se deliciara com o chulo entre-
Castanheira. «Emfim, appareceu *Tramacia,*
*Nuno Gonçalves de Faria, Luiz XVI,* etc.» (1)
ısificar a pateada simples, José Agostinho ex-
descrevendo uma representação de outra co-
› Antonio Xavier, intitulada *O Marido man-*
Está em scena o *Marido mandrião,* peça tra-
ɔ francez *Le Mari insouciant,* e dada por ori-
r um genio abrilhantador. Feridos que sejam
,nos dos assistentes por uma, segundo o cos-
safinadissima gaitada de rebeca, engrossada a
›ra theatral com o denso e fedorento vapor de
zeite de peixe, ao som de agudo apito, como
ɔ fosse alcateia de Ermitões de charneca, vae
lo esfarrapado panno acima, em que eternas
ranha formam ou barambazes ou bambolinas;
engasgada actriz com um olho na frisura tal,
banco tal, outro botado á platêa tal, e outro
ınde a ella lhe parece. Abre a bocca, depois de
meiro o alambazado ponto, que grita mais do
olha para ella, que já faz acções com os es-
ı braços sem ter proferido palavra, e diz: «A flôr
o calix ao orvalho do meio dia, quando a noi-
›inceis divinos pesponta o quadro da madru-
.» José Agostinho desce a todas as minucias
ım uma pateada. «Está em scena os *Disfar-*
. péça é uma lástima, mas o pae da péça tem

1. p. 10.

um partido dentro e fóra da caixa do Theatro.» 
Agostinho ataca tambem por seu turno o Padre 
Manoel de Abreu e Lima: «Aqui chegava com o
loquio, quando se lhe annunciou que era proxi
momento de se levantar o panno, que a orchestra 
bera ordem de guinchar. A péça era a dos *Pobre*
*Pedro grande a espreitar os Mendigos,* onde ha o g
de *role* da Gertrudes cega, e o roubo das Sabina
tentado pelo cavalheiro polaco Labovischi. Est
ça... foi sempre o idolo das classes baixas, e gua
se com submissão theatral para os beneficios das g
des dignidades da banda histriôa.» Para descrev
condições precisas para uma pateada real, José A
tinho arranja um espectaculo, em que «O Entr
era o caduco *Zanguizarra»,* do velho ponto Ric
José Fortuna. «E a *Zanguizarra,* meu amigo, nã
representou. O ponto tinha morrido; e quando as t
las de cebo tornaram acima, viu-se aquella alma
estirada no meio da scena.» Eil-o que ataca outra
o pobre Antonio Xavier: «Em comtemplação da
meira actriz beneficiada, deixou-se (por esta vez
mente) ir em paz até ao fim *A Paz de Pruth*...»
que desejava ver romper o tratado da *Paz de Prut*
platea, dei lá commigo bem alheio de cuidar que ad
riria um plenissimo conhecimento da pateada riv
N'este miseravel livro de José Agostinho se acham
gumas das feições caracteristicas do theatro n'este
riodo revolucionario; pelas suas chacotas, conhece
quaes eram as comedias que mais attrahiram a att

ção do publico. Agora vejamos o que ellas mereceram d'essa predilecção e d'esses apodos.

Rara será a pessoa de sessenta annos que não assistisse aos innumeros applausos que nos theatros de Lisboa e Porto alcançaram as comedias de Antonio Xavier; algumas de suas farças ainda hoje se sustentam nos repertorios de provincia. Nasceu Antonio Xavier Ferreira de Azevedo em Lisboa, a 6 de Março de 1784; foi seu pae Vicente Ferreira de Azevedo, Meirinho geral dos contrabandos; Antonio Xavier começou a substituil-o nos seus impedimentos e por fim succedeu-lhe no cargo; segundo o snr. Innocencio, de quem são estas noticias, pareceque por tempo exerceu o cargo de subalterno da Inquisição; a final, quando se criou o Commissariado do exercito, serviu de Escripturario do Deposito dos viveres em Alcantara, pelos annos de 1810 ou 1811. Uma vida aventurosa, dispendida em amorosos praseres, em breve se lhe esgotou aos trinta annos de edade, morrendo em Lisboa, aos 18 de Janeiro de 1814. (1) Pertencem-lhe os seguintes dramas e farças, dos quaes grande numero temos encontrado em manuscripto em poder dos curiosos: *Palafoz em Saragoça, Pedro Grande ou a Escrava de Mariemburgo, Roberto Chefe dos Ladrões, O Marido Mandrião, Santo Antonio livrando o pae do patibulo, Zulmira,* imitação livre de Quintana, *Manoel Mendes Enxudia, Os doudos, ou o doudo por amor, A Parteira anatomica,*

(1) *Dicc. Bibliographico.*

*O frenesi das senhoras, A sensibilidade no crime, Santo Hermenegildo, Eufemia e Polidoro, Adelli,* magica, *O divorcio por necessidade, A verdade triumphante, A Paz de Pruth, Os Monges de Toledo, Amor e vingança O desertor francez, Achemet e Rakima, A inimiga do seu sexo, A mulher zelosa, O Eunucho, Os Doudos,* segunda parte, *O velho chorão, O Taful fóra de tempo, A viuva imaginaria, O chapeo,* attribuida a Dom Gastão, *O velho perseguido, Clementina de Vormes, A Esposa renunciada, A mulher de dois maridos,* e *O Patriota escossez.* Antonio Xavier não tinha cultura litteraria; seguia o systema de Nicolau Luiz tomando o bom aonde o achava; a empolada linguagem dos seus dramas realçava com a declamação lamentosa e com a gesticulação ameaçadora dos velhos actores. A sua gloria litteraria são as farças, em que determinou a feição verdadeiramente portugueza.

O typo do letrado beirão, na farça de *Manoel Mendes,* as astucias do criado Rebolo e de Michaela, os equivos, as cócegas no nariz e a pancadaria, são caracteristicos do velho theatro portuguez, advinhados por Antonio Xavier. O tino do gosto popular levou-o a emprehender a comedia de *Santo Antonio livrando o pae da forca,* pela primeira vez escripta por Affonso Alvares, em 1526, porque n'esse Auto se refere á peste de Lisboa. José Agostinho ficava possesso quando ouvia falar na farça de *Manoel Mendes:* «Irei vêr o *Mendes,* e com effeito fui ao *Mendes,* e para o vêr foi preciso vêr primeiro na scena, (porque era dia de Elogio,) os Qua-

Elementos, os mineraes: vi o Ouro, que era um
elhas de estopa; vi o Ferro, que era o pagem de
Jorge: vi o Carvão de pedra, que era o diabo em
)a: vi depois as Graças, que eram tres furias: vi
;uno, que era o arraes de um saveiro: vi o Fado,
não era nada: vi a Innocencia, que era um phan-
a: vi o Tejo, que era um homem que corria muito:
, Ilhas: vi o Negro Ponto: vi Scylla e Carybdes,
eram duas cadellas paridas: vi o genio da Grati-
que era um milhafre: vi Pomona, que era uma
ıfona de giga: vi Marte, que era um tambor: vi
:ano, que era um lacaio com archote: vi Tritão,
era um homem de mexilhões: vi Proteo, que era
botas do Seixal meu conhecido: vi a Inveja, que
uma mulata calhandreira. Tudo isto vi em cima da
ıa, porque fazia annos não sei quem. Todos disse-
versos, todos se metteram na gruta do Tempo:
ou elle a cabeça de fóra com a foice quebrada, pe-
lo licença aos espectadores para ir a casa de um
alheiro seu conhecido a vêr se lh'a concertava.
á primeira, disseram todos, e acabou-se o Elo-
Seguiu-se a Comedia... sim, meu amigo, e quem
diria!... A Comedia era uma Oratoria chamada
:to *Antonio livrando o pae da forca* (e representou-
ı Eu, tanto que ouvi a campainha da Misericordia,
ı pancada funebre arripia o cabello, para não vêr
ue nunca vi nem quero vêr; tanto que ouvi de mais
to o funesto badalo, que já soava nos bastidores, ao
arecer o primeiro irmão, com a triste capinha pre-

ta, e de alcofa na mão a pedir para a ajuda d'aquella obra, dei commigo no botequim da sala nobre, bebi uma garrafa de cerveja á saude do auctor, e deixei-me estar duas horas, até que ouvi um borborinho confuso de todos:—Ahi vae *Mendes*... Fui a *Mendes*, e dando a costumada senha ao porteiro, sentei-me a vêr Mendes... (1) Que paginas e paginas gasta José Agostinho a provar que o advogado beirão não é tão broma, como o pinta Xavier! Como elle esbraveja contra a insolencia de dar cevadilha em vez de rapé! E por fim conclue: «Isto é moer a paciencia dos ouvintes, impingir a inverosimilhança, quebrantar todas as regras da arte. Isto não é dar um espectaculo theatral, é conduzir os homens de bem a uma pocilga de facinorosos, e obrigar os espectadores a escutar-lhe as bafordas.» (2) A farça de *Manoel Mendes* é das mais engraçadas do velho repertorio, e das poucas que sobreviveram á reforma da arte. O pensamento que a domina é engenhoso: Isabel, viuva nova e rica de um advogado, acha-se de repente invadida por um tio da provincia, velho e tambem advogado, que por ser do mesmo officio, quer mudar banca para Lisboa, e casar com a sobrinha para ficar tudo em casa. Para se defender d'esta brutal proposta, Isabel só tem o recurso das artimanhas do seu criado Rebolo. O criado acceita a responsabilidade do exito da empreza, e compromette-se a

(1) *Carta a Manoel Mendes Fogaça.*
(2) Citado pela primeira vez nos Ann. das Sc. e das Let., *t. II*, p. 457.

:er com que o tio *Manoel Mendes* se aborreça de
sboa, e queira outra vez retirar-se para sua casa.
bolo dá-se por ajudante de escriptorio, e mette na
aspiração um praticante de botica, chamado Felicio,
apaixonado da viuvinha. É em volta d'esta peripe-
que se agrupam todos os logros em que o advoga-
provinciano cáe a cada instante. Os anexins, a giria,
bordões, os equivocos e as allusões aos costumes do
npo apimentam esta breve comedia, que faz rir, que
o resiste á analyse, que não comprehende o ridiculo,
que é eminentemente portugueza, como as graçolas
zadas de Antonio José, e como as diatribes pittores-
s e furibundas de José Agostinho.

No seu odio contra Xavier, que conseguia o que
la erudição Macedo nunca pode alcançar, isto é, ter
aça e causar hilaridade, elle condemna o velho thea-
portuguez, só para sepultar sob as suas ruinas o in-
feso dramaturgo. Falando da Palafozada ou *Palafox*
*Saragoça,* diz: «Tudo se me antolhava uma con-
nma dasandice, e na comedia não se fazia mais que
irretar incidentes, sem mostrar á gente um fio por
le aguardasse alguma causa que devesse acontecer,
n que se me assentou no coração, que aquella co-
dia era a mais destemperada das comedias, e peor
e os Momos e Autos de Gil Vicente, e que as esta-
as jornadas de Solis, Calderon, Lope e Comp.ª»
esta vez o critico implacavel falava verdade; o *Pa-*
*ox* é a apologia de Fernando VII e de Dom João VI,
a por um subalterno do Santo Officio. Ao passo que

José Agostinho tratava com uma criminosa irreverencia os maiores vultos da litteratura dramatica, os actores dos theatros de Lisboa tambem lhe supportaram as mais violentas gallegadas. A actriz Florinda Benevenuto Toledo, do Theatro da Rua dos Condes e que aí se conservou até depois de 1837, teve a coragem de o conter no diluvio das suas parouvellas. A este proposito diz Lopes de Mendonça, no estudo sobre José Agostinho: «Pessoas ainda vivas recordam-se de haver visto, durante o ensaio de uma tragedia, a nossa velha actriz Florinda, que nos nossos tempos representou com applauso o papel de Thereza no *Gaiato de Lisboa,* exprobando acerbamente a José Agostinho de Macedo pelas expressões indecentes que proferia, que chegavam a offender os ouvidos das actrizes do principio do nosso seculo, que não podiam ser citadas pelo seu pudor.» (1) Depois de se conhecer o caracter de José Agostinho e a indole da sua critica verberante e sem seriedade, comprehende-se a analogia que ha entre elle e o auctor da Tosquia de um Camello; este árcade posthumo recebeu a sagração litteraria do abocanhador de Camões; herdou-lhe a tradição, e continuou a obra de invectiva contra os *Lusiadas,* destituindo-os da altura de epopêa nacional por não servir para os meninos soletrarem por elles na eschola.

O atrazo da sociedade portugueza antes do triumpho da causa constitucional torna-se evidente pela cor-

(1) *Annaes das Sciencias e das Letras*, t. II, p, 460.

o gosto publico, que se não elevava acima das
; cordel. Uma das que mais agradaram é a
*urra* de Ricardo José Fortuna, antigo socio
lias de Bocage, frequentador do *Agulheiro dos*
›u retiro do botequim de Lisboa em que se
n os neo-árcades, glosador sempiterno de mot-
:brados, que morreu haverá seis annos com
›utenta annos de edade, tendo na ultima qua-
da servido de Ponto na Rua dos Condes e no
.e Dona Maria. Eis o entrecho da *Zanguizar-*
ι ladina, como todas as do velho repertorio:
um capitão reformado, que se gabava de ter
›erviço militar, porque havendo feito innume-
:s, queria ter tempo de resar por alma das
mas; tem uma filha chamada Dona Julia, e
casal-a com o cadete Calisto, porém a meni-
ιamorada de um galante rapaz chamado Lau-
ue logra o pae com uma innocencia de deze-
)s. Dona Julia vê-se de repente ameaçada
:gada do noivo proposto por seu pae; para
d'esta situação vale-se da astucia da sua cria-
izarra, que a aconselha a que fujam ambas
de Laurentim. Este, que logra o pae que vê no
seraphim de candura, pretexta uma dôr de
›ara que o bom do velho vá chamar um cirur-
sim dar tempo a que D. Julia se esconda no
). A scena do cirurgião pertence á eschola
o José, e é muito inferior á consulta que vem
*·as do Alecrim e Mangerona*. O Capitão Cos-

me dá pelo desapparecimento da filha, procura·
visinhança e sabe que está escondida em casa d(
palhão, pae de Laurentim; enfurecido aprese
em casa do velho, faz com que surja D. Julia
condrijo, ameaça, braveja, quer obrigar o velh
parar a honra da menina e a dotal-a, transigin(
fim com uma proposta conciliadora de Paspalhã
se obriga a dar o dote a D. Julia, mas lançand(
cargo do matrimonio a seu filho Laurentim.—R
José-Fortuna tomou a farça no mesmo ponto e
a deixou o Judeu, e não avançou mais. Outr:
não menos popular, e que ainda provoca agra
sorrisos aos sexagenarios é o *Doutor Sovina,* c
noel Rodrigues Maia, que a escreveu para ser
sentada no Theatro de Sam Carlos; a acção é b
te simples, e só se sustem pela chulice da lingu
e pelas anecdotas que Maia dramatisou incident
te. O Doutor Sovina é uma especie de Manoel
des, menos bem entretecido; tem uma filha en
chamada D. Lepida, que se apaixona pelo prat
de escriptorio Silverio; O Doutor Sovina vive
mais restricta parcimonia, sáe pela manhã para
tar folhas de couve na praça da Figueira, temp
agua da fonte com a de um poço que tem em ca:
ra não dispender com o aguadeiro, faz com qu
pão dure para quatro dias, mas é bastante rico.
rio quer casar com D. Lepida, e sabendo que o
tor é eminente nos conselhos da rabolice, cons
ácerca do seu projecto, mas sem personificar a n

ovina aconselha-o a que dê fiança aos banhos, que a
nenina pretexte uma saída á missa ou a casa de uma
ia, e que a receba. Assim faz o praticante; o dia cor-
ra mal ao Doutor, já aturando um saloio, já um tra-
cante, já um tatibitate, e por fim vê que tambem caíu
logro que armou Silverio, que lhe pára á por-
em carroagem trazendo a filha da egreja. O velho
utor a muito custo faz as pazes, mas não os quer
casa. Manoel Rodrigues Maia pertencia á mesma
hola de Antonio Xavier; procurava fazer rir á cus-
lo decoro, a acção só servia de pretexto para a pi-
ria. N'este tempo tambem merecia a sympathia das
teias Dom Gastão Fausto da Camara Coutinho.
sua comedia o *Chale* publicada em 1823, descreve-
em uma advertencia o estado da scena: «Os expe-
lores que por este tempo frequentam *escassamente*
heatro, enfadam-se até com as bem lidadas compo-
es d'outros escriptores muito mais habeis do que
e este *desprezo* ou *fria indifferença* constrangeu-
a escrever dois dramas de pouca monta, que pela
uenez da intriga e de interesse, merecem o verda-
o titulo de bagatelas, offerecidas em sacrificio ás
tas noites do verão.» Depois da creação do Conser-
orio da Arte Dramatica, Dom Gastão foi nomeado
servador do Archivo.

Depois de conhecermos o estado da litteratura dra-
tica, resta-nos apresentar o quadro dos actores dos
sos theatros, anteriormente á reforma de Garrett,
fundação do Theatro Normal de D. Maria II; em

1835, com a vinda de uma Companhia franceza a Portugal, a arte scenica lucrou muito, mas infelizmente não souberam aproveitar-se d'aquella benefica influencia. Eis o elenco completo dos velhos artistas, alguns dos quaes foram considerados como de primeira ordem, respeitando-se ainda a tradição que deixaram; táes são, Theodorico, Epiphanio, Dias, Florinda e Talassi:

**Nacional Theatro do Salitre**

*Director geral*

Bernardino José Ferreira.

*Actores*

Antonio José Ferreira.
Ignacio Caetano dos Reis.
Victorino Cyriaco da Silva.
Januario da Silva Briasco.
Salustiano Pereira Xavier.
Bernardo Victor de Mendonça.
Luiz Ladislau da Silva Castro.
José Joaquim Arsejas.
José Antonio da Silva.
Francisco José da Costa.
Gaudencio Calisto dos Santos
Theotonio dos Santos Rodrigues.
Theodorico Baptista da Cruz Junior.
Joaquim Pereira.
Antonio da Silva Gil.
Antonio Lourenço Godinho.
Francisco Maximo da Cruz.
Antonio Luiz Pedro

*Pontos*

Francisco Solano da Fonseca.
João José da Silva.

*Contra-regra*

Francisco Cyriaco da Silva.

*Director da Orchestra*

José Pinto Palma.

*Director do Baile*

Dom José Serrate.

*Camaroteiro*

Dom Antonio Serrate.

*Bilheteiro*

José Maria Rodrigues da Assumpção.

*Escripturario*

Raymundo Sergio da Cruz.

*Machinista*

Isidorio José

*Arrematante da illuminação*

Antonio Moreira.

*Mestre dos Alfaiates*

Ignacio Santa Martha.

*Actrizes*

Barbora Maria Candida Leal.
Luduvina Justiniana Rodrigues.
Catharina Talassi.
Candida Guilhermina Arsejas.
Maria Joana Arsejas.
Maria do Carmo.
Marianna Barbosa da Trindade.
Joanna Rita de Sousa.
Jeronyma Serrate.

## Theatro nacional portuguez na Rua dos Condes

*Actrizes*

Carlota Talassi.
Josepha Mesquita.

**Maria Mesquita.**
**Maria da Luz.**
**Francisca Adelaide de Mello.**
**Florinda Benevenuto de Toledo.**

*Actores*

**Theodorico Baptista da Cruz.**
**João dos Santos Matta.**
**Julio Baptista Fidanza.**
**Francisco Fructuoso Dias.**
**Manoel Baptista Lisboa.**
**Epiphanio Aniceto Gonçalvès.**
**Manoel Soares.**
**Ventura José Laura.**
**Gerardo Augusto Fernandes de Castro.**
**Joaquim José Cabral.**

*Director*

Emile Doux Paul.

## Real Theatro de Sam Carlos

*Emprezario*

Antonio Porto.

*Primeiras damas*

Luisa Mathey.
Teresa Tavola.
Isabel Fabbrica.
Theresa Belloli.

*Segundas Damas*

Rosalia Ripamonte.
Clara del Mastro.

*Primeiros Basso*

João Baptista Campagnoli.
João Savio.
Filippe Colletti.
Cajo Eckerlin.

*Primeiros Tenor*

Francisco Regoli.
Ettore Caggiatti.
João Capetti.
José Piantanida.

*Segundos Tenor*

João Antonio.
Carlos Crossa.

*Mestre Compositor*

Francisco Schira.

*Ponto*

José Miniatti.

*Compositor de Baile*

Bernardo Vestris.
João Scanavino.

*Primeiras Bailarinas*

Clara Lagontine.
Francisca Farina.

*Primeiro Bailarino*

Theodore Chion.

*Primeiras Mimicas*

Carolina Maggioratti.
Luisa Pantirolli.
Carolina Velluli.

*Mestre das Mimicas*

Alexandre Borsi.

*Mimicos*

Antonio Franchi.
Luiz Raymundo Fidanza.
José Maria da Conceição.
Victorino José de Souza.

*Chefe da Orchestra e de Dança*

José Maria de Freitas. «Tem mais 134 entre actores actrizes e empregados, além dos acima relacionados.» (1)

Tal é o quadro dos actores dos Theatros de Lisboa, antes da fundação do Conservatorio, e da brilhante cruzada sustentada por Garrett para a restauração da Arte dramatica. Aproveitamos estas curiosas noticias, levados pelo exemplo de Payne Collier, que recolheu todas as particularidades archeologicas, apparentemente insignificantes, que enriquecem a sua *Historia do Theatro Inglez*. Em 1836 termina propriamente a tradição das comedias do seculo XVIII; com a renovação da sociedade portugueza feita por José Xavier Mousinho da Silveira, apparece um gosto novo que aos velhos entremezes substitue as comedias francezas da Porta de Saint-Martin. Os actores perderam a melopêa assustadora das tragedias do seculo passado, foram aprender a naturalidade nos espectaculos da Companhia franceza de Mr. Paul, moralisaram-se, e estudaram mais. Faltava só quem escrevesse. Appareceu um homem, que succedia a Manoel de Figueiredo, a Nicolau Luiz e a Sebastião Xavier Botelho no empenho de fazer resurgir de tantas ruinas o nosso Theatro; elle tambem escrevera tragedias como as dos poetas politico-philosophicos, e farças como Ricardo José Fortuna, mas durante a emigração fre-

(1) *Almanak estatistico de Lisboa em 1837*, p., 272 a 277.

ntou os melhores theatros da Europa, assistiu á re-
sentação das obras primas da litteratura moderna,
mais do que ninguem teve o sentimento da nacio-
alidade. Este ultimo periodo da nossa historia dra-
natica pertence inteiramente a Garrett; o seu nome
alia-se ao de dois vultos, em quem mais se evidenciam
as feições do genio portuguez: Mousinho da Silveira,
Alexandre Herculano e Garrett, trabalharam cada um
por meios differentes para imprimirem uma vida nova
á sociedade portugueza. Mousinho da Silveira teve o
genio da justiça, a intuição das reformas, a prosa le-
gal do jurisconsulto; a cada palavra sua conhece-se a
alma de um moderno Ulpiano, victima como elle da
sua integridade. Matou-o a ingratidão imperial. É d'elle
grande passo da libertação da terra, da propriedade
ivre, a extincção dos Foraes e dos Dizimos ecclesias-
icos. O sangue romano, dos que venceram os cartha-
inezes da Peninsula hispanica, veiu reconcentrar-se
'aquelle coração. Alexandre Herculano é um godo
evero, possuido do sentimento da individualidade; o
eu desinteresse e abnegação das honras civicas mos-
ram-no não como o godo aristocrata refugiado nos
esvios alpestres das Asturias, mas como o colono que
e emancipou pelo trabalho e á custa da revolta perma-
ente chegou a conquistar a liberdade do Foral ou do
eu costume. Herculano ainda hoje é o revelador e o
postolo dos primitivos municipios ou concelhos que
ormou essa classe forte chamada burguezia. Garrett
oi de todos os portuguezes o que se achou mais rica-

mente dotado de genio arabe; era o poeta do amor e da saudade; a brandura tirou-lhe a firmeza de caracter; o sentimento da poesia da nossa navegação inspira-o no poema *Camões;* a comprehensão da alma popular levou-o a descobrir a existencia das tradições romanescas repetidas pelas provincias; imaginoso e phantastico, a extrema sensibilidade deu-lhe a conhecer a realidade da vida, que o tornou superior na creação dramatica. Como celta, foi meio aventureiro, dado ás galanterias de côrte e ávido de titulos e distincções. Adiante veremos como Garrett e Herculano se entenderam no plano da restauração do Theatro.

# LIVRO IX

## OS DRAMAS ROMANTICOS

Com a descoberta do Theatro chinez revelado á Europa pelo padre Prémare, Diderot, Mercier, Sedaine e Beaumarchais fizeram uma revolução na arte dramatica, transformação que foi immediatamente abafada pela influencia academica das tragedias da côrte de Luiz XIV. Voltaire, que mobilisou a tragedia tornando-a philosophica, imitou no *Orfão da China* aquelle gosto desconhecido, mas a auctoridade de Racine prevaleceu. Quando no seculo XIX Wilson patenteou á Europa o Theatro indiano, viu-se que o drama não era uma creação caprichosa e arbitraria do um dado povo, nem uma imitação de certas formas tradicionaes legadas á humanidade pelos poetas gregos; comprehendeu-se o drama como uma expressão humana, fatal e profunda, reflexo directo das tranformações so-

ciaes e da liberdade. Deu-se então a completa aliança do drama com a philosophia; Schlegel achou analogias intimas entre a *Sakuntala* de Calidasa e as tragedias de Shakespeare, na mesma verdade da natureza, no mesmo lyrismo do sentimento: o Oriente e o Occidente, separados por tantos seculos, depois de se terem communicado pela navegação do seculo XVI, trezentos annos mais tarde comprehenderam-se pelas manifestações absolutas da arte. Estava criado o criterio para a reforma do Theatro da Europa moderna; como primeiro resultado, nasceu o interesse e o respeito pelo trabalho de Shakespeare, o enthusiasmo e paixão para as comedias de Lope de Vega e Calderon. Estava fundada a metaphysica; vulgarisadas as reconstrucções historicas do passado por Vico, Niebuhr, Herder, Sismondi, Thierry e Michelet, seguiu-se tambem um novo processo de synthese nas concepções dramaticas de Lessing, Schiller, Goethe, Manzoni e Victor Hugo. O Theatro foi de todas as formas litterarias a que mais lucrou com o Romantismo. Entre nós, Garrett comprehendeu isto primeiro do que ninguem.

## CAPITULO I

# A Eschola do Romantismo no Theatro

Origem do Romantismo na Allemanha. — As Fontes do artista Bernin, nos jardins portuguezes, e a influencia do gosto francez e italiano. — Parallelo entre a Reforma e o Romantismo: liberdade da consciencia e liberdade da arte. — Creada a liberdade civil e a politica, a Allemanha proclama no mundo moderno a liberdade philosophica. — A iniciação de Lessing. — A guerra dos sette annos, e o estudo de Shakespeare. — Trabalhos de renovação litteraria por Goethe e Schiller. — O *Curso de litteratura dramatica* de Schlegel. — Madame de Stael introduz em França e na Italia o Romantismo. — Relações intimas da Marqueza de Alorna com Madame de Stael. — Causas por que a Marqueza não abraçou o Romantismo. — Litteratura franceza na Restauração. — A phalange dos novos escriptores do *Globo*. — O Prologo de *Cromwel*, de Victor Hugo. — Discussão do Romantismo em Portugal em 1834. — Publicação dos Autos de Gil Vicente. — O *Sturm und Drang* e a Eschola de Coimbra. — Desenvolvimento da fórmula de Schlegel sobre o Romantismo.

A triste influencia da litteratura franceza do tempo de Luiz XIV, assim como se exerceu duramente em Portugal, absorveu tambem a actividade do genio nacional em todos os outros povos. A Italia e a Allemanha não comprehendiam a antiguidade sem os recórtes francezes. Nas pequenas côrtes da confederação germanica, na primeira metade do seculo XVIII, o typo e o ideal da realeza resumia-se em Luiz XIV, que todos procuravam imitar, no despotismo, nas bastardias, e no apparato. Os jardins de Versalhes reproduziam-se em Dresde e Munich, as florestas antigas eram desbravadas para fingirem taboleiros de xadrez; os *bal-*

*lets* mythologicos das nymphas e hamadrya
festins de Versalhes eram copiados fielmente nc
jos do Eleitor de Saxe, Frederico Augusto. A
cia franceza exercia-se na Allemanha com ma
cidade do que em nenhum outro povo; os ref
francezes, que ficaram banidos pela revogação
to de Nantes, acharam na Allemanha a hosp
de, chegando o proprio Frederico Grande a
cado por um francez. (1) Voltaire reinou com
rico. A fecundidade do genio germanico esta
rilisada. Não admira que Portugal obedecess
mente a esta vertigem do cesarismo; em memori
sas do seculo passado apparecem-nos factos d
xos, mas que deixam patentes o despotismo d
As obras do cavalheiro Bernin, que Luiz XIV ta
bicionava para a sua côrte, tambem foram trazi
ra Portugal a pezo de ouro; reinava então o g
las fontes maravilhosas e da mais phantastica
ctura; as fontes da *Barcaccia*, a da praça Barbe
da praça de Navone, inventadas por Bernin,
nascer na fidalguia portugueza o desejo de possu
sas sumptuosidades. Nas Notas da *Henriqueida*
«Ao norte de Lisboa está situado o vale da An
da, entre os montes de Sam Roque e de Santa
e é um dos mais aprazıveis sitios de Lisboa. C
palacios, jardins, onde de algum modo me lem
dos Condes da Ericeira, da *Fonte de Neptun*

(1) Demogeot, *Hist. de la Litterature française*,

admiravel do cavalleiro João Baptista Bernini, o primeiro entre os modernos, e que em Roma competo com os antigos.» (1) Ainda depois d'este tempo Metastasio dominava a poesia portugueza; para se representarem as suas Operas se fizeram os mais esplendidos theatros, e trabalharam os scenographos mais afamados. Da Marqueza de Alorna, se lê relatando o tempo que esteve em Vienna de Austria, ácerca das suas relações com Metastasio: «Aqui achou a Condessa ainda o Abbade Pedro Metastasio (1781) poeta cesáreo da côrte de Carlos VI, e de Maria Theresa, com o qual contrahiu as relações de amisade, e as da litteratura italiana, que muito lhe aproveitaram nas suas composições as mais harmoniosas.» (2) Em Hespanha a influencia franceza recrudesceu com a elevação de Philippe V, neto de Luiz XIV; o theatro perdeu a sua originalidade e graça; trocou o cavalheirismo peninsular pelo bom senso francez.

Nenhum povo, a não ser a Allemanha, possuia o rigor intellectual para banir este dogmatismo da arte que havia esterilisado a Europa. No seculo XVI, quando a immobilidade canonica violava o fôro da consciencia, coube á Allemanha proclamar a liberdade de *crêr;* agora tambem lhe competia proclamar a liberdade de *sentir*. A Reforma e o Romantismo, abraçados por todos os povos, nasceram do individualismo do genio ger-

(1) D. Francisco Xavier de Menezes, *Henriqueida*, not. 734.
(2) *Obras poeticas*, t. I. p. XXIII.

manico, e da sua tendencia metaphysica. Tant
nonismo da egreja romana, como o canonismo d
toricas antigas não eram mais do que uma auc
de religiosa ou artistica violando a natureza. A
dade antes de Luthero, não recebera ainda a s
ma completa na sociedade; cada raça descob
elemento constitutivo d'este profundo sentimen
ma creou a liberdade *civil*, garantindo a familia
priedade e os contractos individuaes com os se
feitissimos codigos. Não era tudo; fortalecia-s
dividuo, mas não se attendia a uma entidade
formada pela multidão. A hombridade saxonia
liberdade *politica* revelada ao mundo na Const
ingleza, no principio da eleição, da discussão,
ponsabilidade, da reunião, do jury, e do parla
Ainda esta forma da liberdade não bastava; co
rantia, precisava de um agente que a podess
comprehender, e que a descobrisse na essencia
res e na vida. Foi esta a liberdade *philosophica*,
berta pelos povos germanicos; na Allemanha se
tiu pela primeira vez a liberdade de conscienci
pensamento no periodo gigante da Reforma;
outro povo poderia vir o grito da liberdade da
ções sentimentaes e da arte? A approximação
dois periodos de revolução philosophica não é nov
bos foram caracterisados pelas mesmas palavras
*und Drang*, epoca do estrago e violencia. Um
racteristicos da Reforma foi o grande desenvol
*to* que deu aos estudos da philologia; com o Ro

se o mesmo resultado; os trabalhos linguisti-
acob Grimm e de Frederico Schlegel, de Ade-
le Bopp prepararam a reconstrucção da histo-
ersal.

ı circumstancia politica provocou o primeiro
ıto do Romantismo na Allemanha: a guerra
annos separou a Prussia da tutella franceza,
:imou-a da Inglaterra. (1) A leitura dos poetas
fez sentir uma forma nova da arte, que a in-
idade saxonia não pôde submetter ao dogma-
assico. Em volta de Bodmer, se agruparam
Wieland e Klopstock; penetraram-se d'aquelle
ıto, e tiveram a intuição de que a alma ger-
;ambem tinha alguma cousa de original e gran-
ɛvolução romantica começou pelo theatro; Got-
ɜra quem mais propugnava pelo gosto francez,
ɜe a uma directora de theatro ambulante, cha-
euber, para pôrem em scena as peças regula-
tragicos francezes. Gellert e Holberg segui-
nitação franceza, e apóz elles Cronegh e Weis-
então que Lessing escreveu a *Dramaturgia,*
ela primeira vez se conheceu a nova prosa al-
ma critica profunda, com que destruía a fas-
dos tragicos francezes sobre o espirito allemão;
tente com a theoria, Lessing deu-se tambem a
: para o theatro, procurando nas suas primei-
ativas approximar-se do gosto inglez. A critica

Demogeot, *Hist. de la litt. française*, p. 581.

fez tomar interesse pelas representações, e vulgar se por todos o desejo de descobrir a fórma do th nacional. Lessing continuava na *Dramaturgia* a truír a realeza de Voltaire do tempo de Frederico G de, proclamava a comedia burgueza de Diderot profundidade moral das tragedias de Shakespeare; land, discipulo de Bodmer, começou a traduzir o gico de Avon, e Gerstenberg imitava-o na liber de exprimir o sentimento, na tragedia *Ugolini*. (1 synthese de todas as theorias de Lessing foram a sentadas no seu grande drama *Nathan o Sabio*. Os mas de Lessing começaram a ser imitados, e o seu cipulo Engel escreveu um excellente livro sobre a mica. A investigação do sentimento da natureza, caracter da nacionalidade, fez ligar uma importa vital aos cantos e lendas populares; procuraram-s ramos da grande epopêa germanica, o *Hildebrai Waltharius;* analysou-se os *Niebelugens,* e os *Ed* e em vez da esgotada mythologia grega, compre deu-se pela mythologia teutonica a alma da Germa que na sua migração da India não perdera a mem dos grandes symbolos da humanidade. A critica e a lologia desenvolveram esta predilecção do Romanti que veiu substituir as epopêas academicas pelos tos nacionaes e lendarios. Em todos os paizes a entrou o Romantismo começou logo o trabalho de novação pela colheita das cantigas do povo oraes e

(1) Weber, *Hist. de la Litt. allemande*, p. 187.

dicionaes. O romance historico, veiu como uma reconstrucção do passado substituir as *machinas* e congressos divinaes das epopêas. Mas como a poesia do povo é sempre repassada de lyrismo, foi por seu turno imitada pelos sentimentalistas, que procuraram traduzir a paixão pela ingenuidade do vulgo. Os assombrosos trabalhos dos philosophos idealistas, e a renovação das doutrinas de Spinosa, elevaram a poesia acima das graças convencionaes, tornaram-na uma expressão da verdade communicada não pelo raciocinio, mas pela expressão intuitiva. As outras litteraturas aberraram para o sentimentalismo.

Quanto ao drama, acabou-se com a eterna questão das *unidades*; assentou-se que os tragicos gregos nem sempre as seguiram, e que a fórmula proposta na *Poetica* de Aristoteles era facultativa, e que comprehendida materialmente levava a uma pobreza de interesses inevitavel. Não se discutiu mais a questão academica, se a linguagem dramatica devia ser em verso ou em prosa, e estudou-se unicamente o caracter, a paixão, e as situações que levam a uma conclusão moral. A esta luz o Theatro de Shakespeare mostrou-se surprehendente. Schlegel chamava ao *Hamlet* a tragedia do pensamento; para a obra da renovação emprehendeu e levou ao cabo a traducção completa das tragedias de Shakespeare.

Durante a guerra dos sete annos, na Côrte de Weimar, denominada a Athenas de Thuringe, alentada pela paz da regencia de Anna-Amelia de Bronswick,

ajuntou-se uma pleiada de sabios, que se refugiaram no mundo das creações ideaes, como os espiritos da Renascença italiana. Goethe creára na côrte de Weimar um Theatro, e com um ecletismo intelligente traduzia as obras primas de todas as litteraturas: uma vez representava-se o drama de Calidasa a par de uma tragedia de Shakespeare, o *Mahomet* de Voltaire ou a *Phedra* do Racine, junto com as comedias do frivolo Gozzi. Depois das bellas discussões com Lavater, Herder, Jacobi e Wieland, era impossivel tornar a ser dominado pela influencia franceza. N'este meio é que o genio dramatico de Schiller se revelou; as ideias da revolução franceza, as novas intrepretações dadas por Fichte, faziam germinar essa emoção que produz as obras primas. Schiller appareceu com o drama *Os Salteadores*, em que proclamava o principio da revolta contra a tyrannia social; a tragedia *Dom Carlos*, e a *Conjuração de Fiesque* alcançaram-lhe da Convenção nacional o titulo de cidadão francez. A renovação dos estudos historicos, no mesmo fóco e pelos homens que todos os dias se communicavam, levou-o tambem a abraçar as tragedias e os dramas historicos; *Wallesteinn, Maria Stuart, Guilherme Tell,* e a *Donzella de Orleans* são syntheses de investigações parciaes da realidade. Acabaram as distincções academicas dos assumptos *bellos*, que haviam creado a superstição da antiguidade e reduzido a arte a uma technologia de imitação; o bello tornou-se identico ao sêr; a vida em todas as suas formas tem a verdade natural, a esponta-

neidade, e a graça. Assim acabaram as imagens de convenção e inaugurava-se o pantheismo pela arte. Ao poeta pertencia determinar por um processo de reflexão a caracteristica do bello no objecto da contemplação; d'este modo acabava o enthusiasmo e a inspiração, estados do espirito considerados por Goethe como impossiveis para a concepção e realisação lenta, e sobretudo tendo em vista que a arte nunca póde estar em desaccordo com a rasão, chegando por meios differentes aos mesmos resultados que ella. Pela primeira vez Goethe e Schiller mostraram que a poesia não era uma prenda ou uma habilidade apreciavel para os salões, mas uma disposição profunda da alma.

Como director do Theatro de Weimar, Goethe tambem arremetteu com os problemas da concepção dramatica; o seu primeiro ensaio, o *Goetz de Berlichingen*, era a rehabilitação da edade media; em toda a parte começou a admiração por esse periodo genial da historia da humanidade; o estudo das lendas populares tornava tambem esta predilecção mais exclusiva. Todos os lyricos, seguindo Uhland e Burger, procuravam restabelecer as tradições dos castellos em ruinas e dos solares extinctos. Frederico Schlegel explicou então esta sympathia pelo mundo medieval, na celebre fórmula, de que as litteraturas da edade media são a consequencia da lucta do espirito novo, que procurava communicar-se, contra a pressão auctoritaria do latim, que embaraçava a formação das linguas modernas. Assim as duas épocas comprehendiam-se e ca-

minhavam para o mesmo fim: uma propugnara pela livre formação das linguas romanas, servindo para expressão de todas as necessidades moraes, e para a unidade dos povos meridionaes; a outra queria a livre manifestação do sentimento, traduzido em obras de arte espontaneas e sem modelo a que fossem adscriptas. A edade media e o Romantismo coadjuvaram-se.

Para Goethe todas as fórmas da arte serviam para apostolar os novos principios do seculo XIX; levado pelo encanto das tradições populares, recebeu a ideia do *Fausto* de uma representação em um theatro de *bonifrates*, aliando-a com a creação do typo de Helena do theatro inglez de Marlow; Lessing tambem chegou a escrever a evocação dos espiritos pelo Doutor Fausto, quasi copiada de uma scena de titeres. Descemos a todas estas particularidades de origens, por que sem isso não se comprehende a tentativa de Garrett em Portugal. Depois das discussões das regras da arte antiga, da emancipação da intelligencia para descobrir o bello fóra dos modelos consagrados pelas academias, a escolha da lenda do Doutor Fausto, que obedecera á agitação da duvida e á vontade de tudo explicar, symbolisando a época da Renascença, coincidia com o novo periodo do Romantismo, denominado com o titulo do drama de Klinger, *Sturm und Drang*. Na indagação dos caracteres nacionaes, e das fórmas originaes das litteraturas europêas, o seculo de Luiz XIV perdeu o culto que se lhe sagrava; Racine não appareceu como um poeta creador, mas como um embellezador dos tra-

icos gregos, pondo-os á moda de uma côrte corrom-
ida. Augusto Guilherme Schlegel começou em Vien-
a em 1808 umas lições publicas que formaram um
*urso de Litteratura dramatica;* a sua erudição pro-
unda fal-o penetrar na essencia do theatro grego;
ara elle o theatro romano, o italiano e o francez são
egenerações d'essa fórma pura primitiva; o theatro
iglez e o hespanhol são por elle classificados Roman-
cos, por derivarem do genio nacional d'estes povos.

No seculo XVII e XVIII imitámos o theatro hespa-
hol, mas não soubemos, como os allemães, tirar a mes-
a seiva de originalidade, por que essas comedias an-
avam sempre no dominio de companhias ambulan-
s, e os homens de letras desprezavam-as orgulhosos
or se recrearem com as tragicomedias latinas ou mais
rde com as tragedias francezas. Pela primeira vez
o *Curso* de Schlegel se empregou esta critica que le-
a a procurar só as bellezas para sobre ellas formular
juizo. Aí caracterisa os dramas romanticos como
reações nacionaes em Hespanha e Inglaterra: «O dra-
a romantico, ao qual se não póde chamar tragedia,
em comedia, no sentido que os antigos ligavam a es-
s expressões, só foi nacional para os Inglezes e para
s Hespanhoes; o genio de Shakespeare e o de Lope de
ega o fizeram florescer n'estes dois povos quasi ao
esmo tempo. O theatro allemão só adquiriu celebri-
de mais tarde que o dos outros povos, e longo tempo
cebeu as influencias successivas do tempo...» (1) A

(1) *Schlegel, Curso de Litt. Dramatica*, P. 1, lição 1.ª

Hespanha, do mesmo modo que a Italia ou França, tambem soffreu o dominio romano, mas o seu exaltado catholicismo não deixou desapparecer a feição natural pela fascinação das obras classicas; em Inglaterra o veio normando transigiu com o classicismo, mas a tenacidade saxonia vinga-se com o theatro original de *Ben-Jonhson*, Marlow, Wesbster e Shakespeare. Schlegel estudava o theatro como uma creação humana, e como a fórma mais nacional da arte; pelo criterio historico ensinava o processo esthetico para a composição. Elle tambem traduziu as obras primas do Calderon.

Eram indispensaveis estes breves traços da manifestação do Romantismo na Allemanha, para comprehender o novo movimento litterario que se própagou em França, Inglaterra, Italia e Hespanha. Garrett, depois da queda da Constituição, em 1823 emigrou para Inglaterra; em 1824 veiu residir em França; aí assistiu ás luctas dos Romanticos e dos Classicos, dos innovadores e dos auctoritarios; os romanticos representavam em politica a aspiração do futuro, queriam a democracia, e apostolavam-na em suas obras; os classicos, aferrados ao passado, inimigos da novidade, lisongeavam a Restauração, e conseguiam do governo o excluir do theatro pela censura os dramas da nova eschola. Garrett assistiu a estes combates, que recordavam os dos antigos oradores gaulezes, e tendo na mocidade seguido com respeito a eschola franceza, renegou d'ella pela impressão que recebeu e pelo criterio novo que adquiriu. Foi então que reconheceu que na litteratura portugueza estava tudo por crear.

O *Curso de Litteratura dramatica* de Schlegel pro-
ziu o seu principal effeito em França; Madame Stael,
obra ácerca da *Allemanha*, descreveu a profunda
pressão que lhe causou o Curso professado em Vien-
: «Schlegel não tem egual na arte de inspirar enthu-
smo pelos grandes genios que elle admira.» (1) Lo-
em 1814 appareceu este Curso publicado em Fran-
, traduzido por madame Necker de Saussure, prima
Stael. Assim por via d'esta mulher celebre foi tam-
m o Romantismo iniciado na Italia, e quasi que em
rtugal, se a Marqueza de Alorna, com quem ella te-
relações intimas, não admirasse com acinte as odes
adicas de Almeno, de Filinto, de Silvio e de Alces-
Em Salfi encontramos esta declaração terminante:
Madame de Stael, que adquirira nas escholas da Al-
anha este espirito de reforma que julgava util pa-
a litteratura e para a religião, conseguiu insinual-o
Italia a um pequeno numero de adeptos, que secun-
ram as intenções litterarias e religiosas da directo-
» (2) Em todos os paizes aonde as ideias da revo-
ão não entraram, tarde se abraçou o Romantismo;
n a Restauração tornou-se moda o catholicismo, ma-
me Recamier queria renovar os salões litterarios do
npo de Rambouillet, e os escriptores academicos pe-
m a Luiz XVIII a prisão dos innovadores que abra-
am a ideia da liberdade na arte. Madame de Stael

(1) *De l'Allemagne*, Part. 2, chap. XXXI.
(2) Salfi, *Resumé de l'Histoire de la Litt. italienne*, t. II,
98.

teve relações directas com a Marqueza de Alorna, em 1814; as suas variadas conversas abrangiam tambem a litteratura, e o conhecimento que a fidalga portugueza possuía da lingua e da litteratura allemã, facilitavam as apreciações philosophicas das novas theorias do gosto e da originalidade. Porém a Marqueza de Alorna respeitou immensamente a Arcadia, e não abraçou o Romantismo porque era catholica por aristocracia e pela legitimidade. O seu mestre Filinto traduziu o *Oberon*, mas em tempo em que já a não influenciava. Das conversas com Madame de Stael se tiram todas estas causas: «N'este meio tempo (1814) renovou ella com M.^me^ de Stael, que então ali se achava, as relações que tinha contrahido em casa de seu pae Mr. Necker, quando passou em Paris para a côrte de Vienna. Eram na verdade interessantes as conversas entre estas duas illustres damas, ácerca das dissenções politicas do tempo, seguindo ellas opiniões diversas, e principios inteiramente oppostos. Madame de Stael, nascida na Suissa, era republicana como seu pae, e adversa á causa de Luiz XVIII, não obstante haver sido desterrada e maltractada por Bonaparte. A Condessa era monarchica, sequaz da realeza, contraria a tudo quanto a pudesse vulnerar; e Luiz XVIII era um rei legitimo, o que bastava para que a Condessa sustentasse a sua causa. Achando-se ambas um dia em casa do... Duque de Palmella, que era então Ministro de Portugal, onde tinham sido convidadas a jantar, começaram questionando sobre a difficuldade da restituição dos Bourbons

á França. A Condessa julgou-a muito possivel; e M.me de Stael pelo contrario, decidiu-a impraticavel, por quanto Luiz XVIII, dizia ella, não tinha em seu favor mais que tres côxos, e quatro vesgos que o seguiam: alludindo exageradamente ao principe de Talleyrand, que era côxo de uma perna, e ao Duque de Blacas, que padecia dos olhos, e estava quasi cégo. Não se turbou a Condessa com esta decisão, mas voltando para o Ministro d'Austria, convidou-o a fazer uma saúde á proxima restituição de Luiz XVIII. Um anno depois achava-se esta realisada; e no dia seguinte á partida de Luiz XVIII para França, foi M.me de Stael a Hamersmith, morada da Condessa, dar-lhe as desculpas de se haver enganado no seu juizo, aproveitando a occasião de lhe dizer cousas muito lisongeiras e agradaveis ácerca do mesmo objecto e do espirito da Condessa.» (1) Copiámos este periodo por causa da sua importancia, e porque n'elle está implicita a explicação porque tão tarde entrou o Romantismo em Portugal. Em uma discussão com João Guilherme Christiano Muller, da Academia das Sciencias de Lisboa, para sustentar a superioridade da lingua portugueza, a Marqueza de Alorna obrigou-se a traduzir o *Oberon* de Wieland, do qual deixou seis cantos vertidos. Assim, nem a convivencia com os sabios allemães, nem as conversas e insinuações de madame de Stael, puderam introduzir n'este paiz catholico e monarchico o Romantismo.

(1) *Obras* da Marqueza de Alorna, t. I, p. XXVI.

Em uma epoca de Restauração, em que a sombra do passado se alevanta de pé e a velhice se compraz com as suas tradições, repellindo a mocidade, as ovações pendiam para o assucarado Delille, sem o sentimento da natureza, sem a consciencia da verdade e sem ideal; era este o poeta festejado das duquezas inglezas, que lhe dirigiam affectuosas missivas. Pela sua parte Ducis academisava Shakespeare, traduzindo as tragedias, vestindo-o á côrte, como quem lança pomada e polvilhos em uma catadura de Hercules; o sêco Geoffroy fazia criticas pela craveira quintiliana. O tempo estava para Baour-Lormian, tambem idylico; o theatro com a Restauração foi occupado por Arnault, Luce de Lancival e Delrieu; d'entre esta pleiada de incolores e de insipidos, destacou-se apenas o sabio Raynouard, com a tragedia os *Templarios*. A arte encontrava uma alma n'aquelle que foi o revelador da poesia lyrica provençal, e no que mais profundamente explorou o problema da formação das linguas romanas; d'este modo a intuição, e não o prestigio da eschola, o trazia para o Romantismo. Vogava-se em França n'esta calmaria, quando appareceu Victor Hugo; a primeira manifestação romantica pertenceu ao lyrismo; seguiu-se pouco depois a litteratura dramatica, porque o estudo das epopêas medievaes começou propriamente em 1832. As encarniçadas luctas do Romantismo começaram em 1824 com a fundação do Jornal o *Globo*, por Dubois e Leroux; sob estas bandeiras da liberdade na politica e na arte, batalharam os maiores nomes da lit-

teratura franceza, então estudantes e oppositores da Eschola Normal; foram elles Damiron, Trognon, Pain, Farcy, Ampère, Lerminier, Magnin, Saint Beuve, Vitet, Duvergier de Hauranne, Duchatel e Theodoro Jouffroy. Entre elles primava o iniciador Abel Remusat. (1) Em 1820 Remusat aconselhava em um artigo o *Lycée français*, a reforma do theatro francez; tomava as mesmas ideias de Schlegel, sem o conhecer. Depois d'estes trabalhos de tão robustos espiritos, appareceu então Victor Hugo com o *Cromwel*, drama em que havia a reconstrucção historica do revolucionario, a concepção philosophica do usurpador que no instante em que se quer acclamar rei se vê sem partido, mas para se conservar fica soberano de facto, perdendo para sempre a esperança de se arreiar com o titulo; e sobre tudo o prologo do drama, em que Victor Hugo em 1827 fez a sua profissão de fé do Romantismo. Remusat na brecha do *Globo* veiu analysar o drama; saudou o artista e o critico, e logo em 1828 mostrou o que havia de paradoxal na theoria do *grotesco* e do feio, com que Victor Hugo queria fazer sentir o bello. D'aqui data o verdadeiro explendor do Romantismo; o theatro mereceu um novo respeito. Guizot apresentou uma traducção verdadeira de Shakespeare, e em seguida Barante, Villemain, Nodier, Andrieux e Remusat publicaram as *Obras primas dos Theatros euro-*

(1) Para a historia d'esta publicação, vid. Remusat, *Passé et Present*, t. II, p. 206.

*peus.* N'esta collecção appareceu traduzida por F
nand Denis a tragedia *Castro* do Doutor Antonio
reira, em 1835. Já em 1833 haviam tambem ap
cido publicadas algumas comedias castelhanas e
de Gil Vicente, em uma collecção dada á luz em (
com o titulo *Teatro Espannol anterior à Lope de*
Tudo indicava a proxima renascença do Theatro
tuguez; Garrett comia o pão do exilio, e alegra
de vêr como os sabios estrangeiros na rehabili
das litteraturas da edade media, tambem davam a
tugal a parte que lhe competia na civilisação eur
O movimento iniciado em França pelo *Globo*, e
trava na Allemanha as bellas palavras do oly
Goethe, que abençoava a pleiada romantica pela
za de linguagem, considerando aquella publicaçã
riodica como a mais importante da sua época;
eram as opiniões recolhidas das suas conversa
Eckermann. Magnin publicara pouco depois a sua
de obra sobre as Origens do Theatro moderno ou
toria do genio dramatico, desde o seculo I até ao
lo XVI, precedida de uma introducção sobre as ori
do Theatro antigo. A vida litteraria reconcentra
no theatro, e nos tribunaes judiciarios vinham ac
se as luctas que nas plateias suscitavam os dram
Victor Hugo; em Salfi encontramos tambem os
mos factos na Italia, a mesma violencia dos catho
e monarchicos contra os dramas romanticos.

Em Inglaterra o Romantismo propendeu pa
*lyrismo*; a epopêa romantica tornou-se em narra

ıdicional dos romances historicos de Walter Scott. De
glaterra partiu o principal impulso da eschola nova
n as tragedias de Shakespeare offerecidas á inter-
ɔtação dos sabios allemães e á admiração do mundo.
Quando o Romantismo entrou em Italia, Monti ain-
se encostava com orgulhosa serenidade ao cajado
ɔtico da Arcadia de Roma; em Portugal, Castilho
ınava-se em pertencer a essa corporação com o nome
Mémnide Eginense. Debatia-se tambem a questão
qual dos dialectos da Italia devia de ser o canoni-
lo para as composições litterarias. Contra esta iner-
, que abraçava a tradição morta das fórmas antigas,
ergueu Manzoni; o novo poeta fôra educado em
ança; começou a revolução litteraria pela poesia ly-
a, publicando de 1812 a 1823, os seus *Hymnos;* a
órma do theatro veiu mais tarde. Em 1820 publi-
ı a celebre tragedia o *Conde de Carmagnola*, especie
*etz de Berlichingen* da Italia. Não satisfeito com
resentar o modelo para restaurar a tragedia italiana,
ɪreveu tambem a theoria da arte na celebre Carta a
uriel *Sobre as unidades de tempo e de logar.* Seguiu-
a segunda tragedia *Adelghis*; ambas foram atacadas
seravelmente pelos auctoritarios, ao passo que na Al-
nanha Streckfuss, e em França, Fauriel e Trognon as
duziam. Manzoni tambem implantou o Romantismo
Italia, filiando-se na eschola do Walter Scott com
ıdmiravel romance historico *Os Noivos.* Ugo Fos-
lo morreu no exilio sem conhecer todo o desenvol-
nento de Manzoni, que realisara as suas aspirações.

Em Hespanha a eschola classica defendia-se com os esforços de Burgos, Martinez la Rosa, Lista e Moratin contra a invasão romantica; mas o sentimento nacional não os deixava renegar das obras primas da velha litteratura da Peninsula, e não era preciso esforço algum para sentirem que haviam vivido sempre em plena originalidade e liberdade de concepção. Em Hespanha o Romantismo existiu sempre.

Resta falar de Portugal. Em 1834 publicava Herculano dois artigos em que se debatia esta questão: *Qual o estado da nossa Litteratura?—Qual é o trilho que ella hoje deve seguir?* (1) Só tão tarde é que se ventilava esta fórmula que havia agitado a Europa, porque só em 1834 é que acabara de ser vencido o despotismo e se firmara o governo constitucional. N'estes artigos, Herculano faz a exposição historica do Romantismo na Allemanha, dizendo em seguida: «Mas a Portugal não coube o figurar n'esta lide. A parte theorica da Litteratura ha vinte annos que é entre nós quasi nulla. O movimento intellectual da Europa não passou a raia de um paiz onde todas as attenções, todos os cuidados estavam applicadas ás miserias publicas e aos meios de as remover...

«Os poemas *D. Branca* e *Camões,* appareceram um dia nas paginas da nossa historia litteraria, sem precedentes que os annunciem; um, representando a poesia nacional, o *romantico,* outro a moderna poesia sen-

(1) *Repositorio Litterario,* n. 1, p. 4.

tal do norte, ainda que descobrindo ás vezes o
er meridional do seu auctor... são para nós os
iros e até agora unicos monumentos de uma poe-
iis liberal do que a dos nossos maiores.» Em Por-
á maneira do *Globo* em França, ou do *Conci-*
na Italia, servimo-nos dos jornaes litterarios pa-
stolar os novos principios do Romantismo; appa-
o *Repositorio litterario,* no Porto em 1834, o
*da Sociedade dos Amigos das Letras* em Lis-
1836, e o *Panorama* em 1837. A nova escho-
ieçava tambem pela poesia lyrica. Decidida ac-
erceu sobre a restauração do Theatro portuguez
icação dos Autos de Gil Vicente em 1834, que
ceram na Bibliotheca de Goettingen; cabe a
d'esta publicação ao benemerito José Victorino
o Feio, que já em 1829 tambem havia dado á
Hamburgo, tambem na officina de Langhoff,
primeiro da sua traducção da Historia Roma-
Tito Livio; um negociante portuguez, estabele-
aquella praça, concorreu com as despezas da im-
).

rabalho critico sobre a vida de Gil Vicente pou-
s adianta ao que disse em 1817 Francisco Ma-
igoso de Aragão Morato na sua *Memoria sobre*
*tro portuguez;* em todo o caso a publicação saíu
raphicamente perfeita e teve o merito de offere-
restauradores do theatro a tradição dramatica
ilo XVI. Garrett comprehendeu admiravelmente
eia, fundando o seu primeiro drama em um epi-

sodio da vida de Gil Vicente. Os estudos criticos íam de par com as novas creações da arte; depois da publicação de Hamburgo, appareceu a 13 de Maio de 1837, no *Panorama*, um estudo intitulado *Origens do Theatro moderno: Theatro portuguez até aos fins do seculo XVI*, em que se allude a essa ultima edição. O estudo é anonymo, mas com certeza se póde attribuir a Alexandre Herculano; o seu merito é bibliographico, e teve a immensa vantagem de ser muito lido.

Garrett, mais do que nenhum dos nossos escriptores teve o dom de enthusiasmar a multidão; trabalhando para a restauração do theatro portuguez, encontrou em Coimbra entre os estudantes da Universidade o enthusiasmo fervente, que vence impossiveis. Os estudantes quizeram fundar um Theatro academico. No prologo da *Chronica Litteraria*, se acham estes interessantes dados: «Fôramos nós um punhado de moços desajudados e inexpertos, quando em 21 de Fevereiro de 1838, concebemos a ideia grandiosa de formar em Coimbra um estabelecimento dramatico, que, unico n'este genero em todo o Portugal, rivalisasse com os melhores theatros do reino, e servisse de proveitosa diversão á mocidade academica, nas poucas horas que diariamente lhe cabem de usual descanço.— Reparámos os desmoronados muros do extincto Collegio de S. Paulo; e as mesmas paredes que nas epocas remotissimas do nosso explendor politico e litterario presencearam a comedia da *Serra da Estrella* e outros formosos Autos de Gil Vicente, que aí foram declamados ante a côrte de el-rei Dom João III e os *Vilhalpandos* de

á de Miranda, e as immortaes *Castro, Cioso,* e *Bris-*, recitadas pela mocidade academica d'essas eras, em sequio de seu auctor e lente da Universidade, o in-gne poeta Ferreira;— essas mesmas paredes, desor-das então de primores, machinismo e illusões da oderna sçena, que retumbaram com os éccos melo-osos d'aquelle puro, singelo e portuguezissimo dizer s nossos classicos, vão agora apóz trez seculos de upido silencio, testemunhar a festa e o triumpho da ssa patriotica regeneração das letras,... assistir á ancipação da nossa litteratura dramatica, que incu- nacional e jugo estrangeiro houveram traiçoeira-nte escravisado.» (1)

A tradição dos Autos de Gil Vicente, e do theatro ssico do seculo XVI, suscitava esta vida na mocida- academica. O primeiro espectaculo no Theatro da va Academia Dramatica foi a 24 de Junho de 1839.

Em 1839 inaugurou-se um jornal dedicado sómen- para sustentar o pensamento da restauração da arte matica em Portugal; intitulava-se *Jornal do Con-vatorio,* e d'elle appareceram vinte cinco numeros; se resumiram algumas lições de curso de Magnin re as origens do Theatro europeu, e uma série de igos sobre o theatro hespanhol; o que versava sobre umptos portuguezes, como a biographia de Antonio rreira ou de Leonel da Costa, mostra ainda um va- de ideias que compromette as boas intenções. Quan- se andava n'este trabalho da implantação dos novos

(1) *Chronica Litteraria,* p. 2. Anno de 1840.

principios do Romantismo, contra os restos
ção fradesca que se pavoneava arrogante, (
falsa poesia de alguns neo-arcades que ainda
levantou-se então Castilho a amaldiçoar os
narios da arte, os profanadores dos canones
tiliano. Garrett achou-se só; a mocidade ed
elle desnorteou logo, arrebatada pela vertige
tra-Romantismo. Garrett morreu, conhecer
sua obra não lhe sobrevivia; o Theatro e a I
portugueza, depois de 1854, tornaram a caír
lidade e na monotonia; os espiritos noveis p
respeito aos modelos classicos; mas com uma
cia e falta de encendimento para o estudo,
diam usar da liberdade creadora do Roman
em 1865 é que em Portugal se deu o pher
vêr o publico tomar interesse por questões d
então que a Eschola de Coimbra fez, um
pois da Allemanha, o seu *Sturm und Dran*
*tempestade e violencia* em breve se tornou p
classicos riram-se, pensando que matavam
chamando nevoeiro ao desenvolvimento d'es
pio de Schlegel, que resume o Romantismo
templação do infinito revela o nada de tudo
limites: a poesia dos antigos era do goso, a
desejo; a poesia antiga fundava-se no preser
sa fluctua entre a saudade do passado e o pre
to do futuro.» O Romantismo já deu fórma
as litteraturas da Europa a esta recordação
passado; trabalha-se por toda a parte para
ideal do porvir.

CAPITULO II

## Vida de Almeida Garrett

aphia de Garrett, tirada das suas Obras. — Influencia primeira educação no gosto da poesia popular. — A Rosa de Lima e a sua criada Brigida ensinam-lhe ro- populares. — Influencia classica de Joaquim Alves e io D. Alexandre, bispo de Angra, que lhe corrompeu ıcia poetica até á emigração. — Predilecção pelo thea- cez e italiano. — Diversas tentativas de *tragedias*. — *pe*. — Tradição que attribue as primeiras obras de a seu tio D. Alexandre. — O Theatro tragico culti- los estudantes da Universidade, é interrompido du- revolução de 1820. — Os Outeiros poeticos na sala dos :. — Garrett sustenta com proclamações a revolta dos es que queriam votar nas Juntas Parochiaes. — Es- *Catão* depois de saír de Coimbra. — Como a sua na- eminina o leva a exagerar o culto da personalidade. ra de Portugal em 1823.

escriptor a quem o theatro portuguez mais de- ) erigiu com a sua preponderancia politica, mou com os bellos dramas sobre as ricas tra- cionaes, que educou uma mocidade inerte, e o magico poder de apaixonar o publico can- sanguinolentas luctas civis, a ponto de consi- ındação do theatro portuguez como um sym- ıa independencia e da nova vida social. Gar- dotado em alto grau da intuição das cau- , de tal fórma que o gosto artistico suppria ılta de sciencia. Teve defeitos de caracter, mas boa alma; fiquem na sombra esses traços me- ·ctos do homem, e para não vêl-o sómente

através do ideal da sua obra, esboçaremos a sua vic
tal como foi influenciada pelo tempo em que vive
Garrett era exageradamente sentimentalista; não s
parava a concepção da sua personalidade, deliciava-s
com as palavras de louvor, chegando a escrever ano-
nymamente a sua biographia. (1) Não é preciso recor-
rer a este completo quadro, em que o leão foi pela sua
vez pintor, para saber o genero da sua intelligencia;
nos prologos de todas as obras que escreveu temos ele-
mentos mais despertenciosos e pittorescos para tecer
uma perfeita autobiographia.

Nasceu João Baptista da Silva Leitão de Almeida
Garrett na cidade do Porto, a 4 de Fevereiro de 1799,
de Antonio Bernardo da Silva Garrett, natural dos
Açores, e de sua mulher D. Anna Augusta de Almei-
da Leitão. Elle proprio nos faz o quadro dos seus pri-
meiros annos: «Ora eu nasci no Porto e criei-me em
Gaia.» (2) «Eu passei os primeiros annos da minha
vida entre duas quintas, a pequena quinta do Cas-
tello, que era de meu pae, e a grande quinta do Sar-
dão, que era e ainda é, da familia de meu avô mater-
no José Bento Leitão; ambas são ao sul do Douro,
ambas perto do Porto, mas tão isoladas e fóra do con-
tacto da cidade, que era perfeitamente de campo a vi-
da que alli viviamos, e que ficou sendo sempre para

(1) Vid. *Universo Pittoresco*, t. III, p. 289, 307, 314. O snr. I. Vilhena Barbosa conserva essa autobiographia na propria letra de Garrett.

(2) *Arco de Sant'Anna*, t. I, p. XVIII.

ypo da vida feliz, da unica vida natural n'este
— Uma parda velha, a boa Rosa de Lima, de
era o menino bonito entre todos os rapazes,
em ainda choro de saudades, apezar do mui-
me ralhava ás vezes, era a chronista-mór da
e em particular, da capella da quinta do Sar-
ella julgava uma das maravilhas da terra, e
como um bom castelhano o seu Escurial.» (1)
mulata Rosa de Lima desenvolveu-lhe a ima-
de criança com historias das almas do outro
e embalava-o ao som dos velhos romances po-
«Contava-me ella, entre mil bruxarias e cou-
outro mundo, que piamente acreditava, que
n'aquellas cousas se mentia muito; que de
por exemplo, diziam que tinha apparecido
ado n'um lençol passeando á meia noite em
s arcos que trazem a agua para a quinta: o
inteiramente falso, por que *ella estava certa*
*snr. José Bento podesse vir a este mundo, não*
*mbora sem apparecer á sua Rosa de Lima.* —
vam-se-lhe os olhos de agua ao dizer isto, lu-
a bocca um sorriso de confiança e que ainda
e faz impressão quando me lembra.» (2) O sen-
nacional ía sendo despertado na alma de Gar-
esta educação antiga, em que as criadas ve-
ulatas entretinham as crianças com historias

*Frei Luiz de Sousa*, drama, not. L. p. 188.
*Id.*, ib.

cavalheirescas; de 1804 a 1809, teve Garrett a s(
da vida campestre na Quinta do Castello; alí a sı
lha ama Brigida o adormentava cantando-lhe en
dosa melopêa o romance terrivel do *Conde Alc*
«Lembra-me em pequeno, a immensa alegria q
tinha quando a minha Brigida velha, criada qu
contava e cantava estas historias, chegando ao
em que a Condessa ía morrer ás mãos do seu am
so e indigno marido, mudava de repente de to
sua sentida melopêa, e exclamava:

> Tocam-n'os sinos da sé...
> Ai Jesus! quem morreria?...

«Morria a má Infanta que descasava os bem
dos, e a pobre Condessa escapava. Que fortuna!
va-se um pezo do coração á gente, e a historia a
va como devia ser.» (1) Esta criada Brigida, qu
ciava Garrett no gosto da poesia popular portug
mereceu ser depois cantada no poema *Dona Br*
Foi com esta communicação com a gente do pov
Luthero adquiriu essa ingenuidade natural qu(
as penitencias monasticas nem a erudição de con
souberam extinguir.

Um velho Beneficiado da Sé do Porto, que
ra com o poeta ao collo na sua meninice, tambe
contava as saudosas tradições da vida burgueza dc

(1) *Romanceiro*, t. II, p. 42.

to, que appareceram annos depois illuminando com poesia o romance do *Arco de Sant'Anna:* «Entre as muitas festas processionaes da nossa boa Sé,—me dizia um Beneficiado velho, que andou commigo ao collo, e era a mais santa alma de beneficiado que ainda houve —foi talvez a primeira de Sam Marcos Evangelista, que os de Gaia ou Calle pretendiam ser o fundador da santa egreja portucallense, em opposição aos de Miragaya que a pertendiam fundada por Sam Basileu na freguezia de Sam Pedro extra-muros. Já na minha infancia porém, e quando o meu velho Beneficiado me enriquecia o espirito e a memoria com estas tão interessantes e romanescas archeologias, já a procissão das ladainhas de Sam Marcos não passava de Sam João Novo, e d'ali de ao pé da Ermida da Esperança é que os conegos, incensando para Gaia, cantavam o:

Boa gente, boa gente!

«antiphona em vulgar, de que nunca pude saber a xplicação, nem pelo meu Beneficiado nem por nenhum utro chronista oral ou escripto dos muitos que tenho onsultado.» (1)

O romance de *Miragaia,* terrivel lenda de amores ›ntada no *Nobiliario,* tambem encantou Garrett nos :imeiros annos que lhe decorreram na Quinta do astello: «é a mais antiga reminiscencia da poesia

(1) *Arco de Sant'Anna*, t. ı, p. 180.

popular que me ficou da infancia, porque
olhos á primeira luz da rasão nos proprios
que se passam as principaes scenas d'este
Dos cinco aos dez annos de edade vivi com
n'uma pequena quinta, chamada o Castell
nhamos áquem Douro, e que se diz tirar
das ruinas que alí jazem do castello mouris
mida da quinta se venerava uma imagem an
de Nossa Senhora com a mesma invocação d
e com sua legenda popular tambem, segund
me... Muita vez brinquei na fonte do re
cuja agua é deliciosa com effeito; e tenho i
ter custado caro, outra vez, o imitar, com
da feira de Sam Miguel, os toques da bozin
Leoneza, impoleirando-me, como elle, n'u
muralha velha do castello d'el-rei Alboaz
meu pae desapprovou com tão significante
que ainda hoje me lembra tambem.» (1) G
screve-nos egualmente a impressão que lhe
grandes commoções politicas que revolveram
ros dez annos do seculo XIX: «Desde pequeno
cobino; já se vê; e de pequeno me custou ca
bons puchões de orelhas de meu pae por c
feira de Sam Lazaro, no Porto, em vez das
ou dos registos dos santos, ou das outras b
que os outros rapazes compravam... não
o que, um retrato de Bonaparte.» (2) E

(1) *Romanceiro*, t. I, p. 202.
(2) *Viagens na minha terra*, t. I, p. 86.

ravel a direcção natural que leva a educação de Garrett, fazendo-o penetrar de todos os sentimentos da vida portugueza; porém de repente inverteu-se completamente o desenvolvimento das faculdades creadoras, e que dão a todas as obras um caracter de nacionalidade e de originalidade. Garrett passou dos contos da lareira e das tradições sobrenaturaes e cavalheirescas da sua mulata Rosa de Lima, e da sua apaixonada tia Brigida, para a atmosphera pesada das dissertações eruditas dos classicos latinos e gregos, de seu tio Frei Alexandre de Sacra Familia, vigesimo sexto Bispo de Angra, e de um velho e caturrento hellenista chamado Joaquim Alves. Garrett foi em 1810 para a ilha Terceira, e já em 1811 começou a apresentar suas pretenções litterarias. O prestigio da erudição fel-o esquecer totalmente das ricas tradições e da poesia nacional; entregou-se a tirar significados do lexicon grego, e a querer arremedar as tragedias arcadicas. Faz dó esta viciação da natureza, que desabrochava espontanea; em 1811 começou a elaborar na mente o plano de uma *Mérope*. Eis como elle conta pittorescamente este novo periodo: «Mas tinha doze annos quando comecei a pensar n'ella. Estava eu na ilha Terceira, e cheio de presumpções de hellenista, porque um sancto velho que alí havia, o snr. Joaquim Alves, — excellente homem que usava do mais exquisito barrete, e da melhor marmelada que ainda se fez — me tinha feito entender quatro versos de Homero. Tive a confiança de querer lêr Euripedes no original;

e com o auxilio do padre Brumoy, comecei a conhecer soffrivelmente algumas das suas tragedias. Não cabia em mim de contentamento e de enthusiasmo. Euripedes era o maior tragico do mundo: já se vê porque. — E mais falta o seu melhor drama, que se perdeu, — me dizia o bom do velho, — a *Merope*, isso é que era tragedia. — Que pena perder-se a *Merope!* scismava eu noite e dia.» (1)

Pobre criança; mataram-lhe a originalidade e o gosto; immobilisaram-lhe o sentimento com os modêlos academicos! Que longo trabalho não terá mais tarde para tornar a adquirir aquella frescura da alma, que tão mimosamente orvalhavam de genuina poesia a sincera Rosa de Lima, e a affavel velha Brigida. Não contente com dilacerar todas as suas verduras com os escholios gregos do grotesco Joaquim Alves, Garrett obedeceu a outra influencia não menos funesta, que o puchava para a admiração das tragedias italianas do seculo XVIII, que haviam abandonado a imitação grega pela imitação das unidades francezas. Este novo despotismo classico estava representado em seu tio Dom Alexandre, que tambem era poeta, e de vez em quando trocava o baculo episcopal pelo cajado de árcade, traduzindo, como todos os seus irmãos em Apollo, tragedias italianas, que guardava recatadamente na papelleira. Frei Alexandre era natural da ilha do Fayal, sendo seus paes José Ferreira da Silva e Dona

(1) *Obras* de Garrett, t. III, p. 5.

ntonia Margarida Garrett; Frei Alexandre fôra no-
eado Bispo de Malaca, abandonando a sua diocese,
or incompatibilidade de humores ou desgostos que
e causou o governador; é certo que em 1811, já
achava na ilha Terceira, alheio á sua antiga di-
nidade, quando a 19 de Junho de 1812 morreu na
a de Sam Miguel, o Bispo de Angra D. José Pe-
do de Azevedo. A côrte portugueza estava ainda
fugiada no Rio de Janeiro desde a invasão de Bona-
rte; o velho bispo de Malaca foi sollicitar a Dom
ão VI a sua transferencia para a Sé d'Angra.

Em 1813 regressou Frei Alexandre á ilha Terceira
m a graça requerida; infelizmente veiu achar o ca-
lo em conflicto com o nuncio, e tendo de solver a
estão, dicidiu-se pelo cabido, d'onde resultou pô-
m-lhe em Roma embaraços para a bulla da sua con-
mação, que só a 16 de Junho de 1816 chegou á
cese de Angra. Ainda assim Frei Alexandre não
iz tomar pósse do Bispado, apesar de todas as in-
ncias do cabido, porque faltando-lhe o *exequatur* do
sso governo, o monge da Cartucha não quiz ir d'en-
ntro ao beneplacito regio. D'esta feita o cabido de-
rou-se em hostilidade permanente; e depois da pos-
, Frei Alexandre pouco tempo gosou da auctoridade
iscopal, morrendo com outenta e quatro annos, a 23
Abril de 1818. (1) Foi á sombra d'este vulto ve-

(1) Francisco Maria Supico, *Almanach do Archipelago dos
ores, para 1866*, p. 23.

nerando da egreja luzitana, que Almeida Garrett logrou a sua puericia. Eis como elle nos pinta essas relações: «Havia tambem n'aquella minha saudosa ilha Terceira outro velho, que me ajudou a criar, e a quem devo quasi tudo o que sei: era o meu tio D. Alexandre, que não gostava de Euripedes, — barbaro! — nem acreditava na minha sciencia hellenica, — incredulo! — e que, de mais a mais, um dia me fez perder as minhas tão caras e doces illusões, dizendo-me que no theatro inglez e no castelhano havia melhores cousas que nos classicos de Athenas. — Mas não ha uma *Mérope* como aquella de Euripedes que se perdeu. = Não; mas ha em italiano a de Maffei, que tem toda a simplicidade, elegancia e regularidade antiga, sem aquellas declamações tão seccantes do teu Euripedes. — Em Italiano! tomára eu lêl-a. = Pois tambem já tu sabes italiano? — Sei, sim senhor; li um volume inteiro de Goldoni e alguns tres de Metastasio.

«Era verdade: não me lembra como achei, mas recordo-me que devorei logo uns tomos truncados d'aquelles theatros, e fiquei-me tendo por bom toscano, como um academico de Crusca. Andava já do oitenta por diante (1814) o honrado velho de meu tio outras vaidades do mundo não lh'as conheci, era religioso verdadeiro, e digno successor dos Apostol mas em se falando em litteratura, valha-me Deos.

— «Pois em italiano não o tenho, me disse nem t'o dava se o tivesse, que o não entendias. em portuguez aqui tens; está traduzido fielment

«E tirou de uma estantesinha baixa que tinha ao pé de si um pequeno volume manuscripto que eu fui logo ler com toda a ancia. A traducção era d'elle; não gostei, mas não lh'o disse. Não gostei muito da tragedia: despida d'aquelle interesse que a difficuldade de as entender e o prestigio da antiguidade me fazia achar nas peças gregas, a admiravel e primorosa composição de Maffrei não era para a avaliar e entender um fedelho como eu; não me fez impressão alguma: jurei que era um assumpto estragado. Mas o assumpto achei-o bello, e tive o atrevimento de imaginar que havia de aproveital-o eu.» (1) Por esta curta noticia se sabe que o Bispo Dom Alexandre era poeta; seu sobrinho herdou alguns d'esses manuscriptos, e d'este facto se originou a lenda de que eram roubadas ao Bispo angrense parte das obras publicadas pelo joven poeta. (2) Garrett, nas *Flores sem fructo,* traz varias traducções de Sapho, traducções de Anacreonte, de Alceu, que ajudaram a fortalecer a crua lenda; as notas do *Retrato de Venus* ostentam uma erudição

(1) *Merope*, p. 6.

(2) No citado *Almanach*, se lê ácerca de Frei Alexandre: «Consta que escreveu algumas obras asceticas e muitas homilias que não chegaram a publicar-se; e nem se acharam por sua morte. Tambem se não encontraram as poesias que escrevera quando moço, e nas quaes, na velhice ainda falava com gosto e paixão de auctor. Erradamente se lhe attribue o *Retrato de Venus*, cujo verdadeiro auctor é bem conhecido. O Visconde de Almeida Garrett, sobrinho d'este Bispo, herdou de D. Alexandre muitas poesias, ás quaes se diz, que dera a publicidade depois de convenientemente correctas.» p. 24.

superior á sua edade, e uma seccura fradesca. Er
ainda vivendo na ilha Terceira, escreveu Garr
ode á *Primavera*. Antes da morte de seu tio v
quentar a faculdade de Leis, em fins de 1814
a injustiça do Doutor Francisco Manoel Tri
Aragão Morato, da faculdade de Canones e c
de Sam Pedro, e do lente da cadeira de His
Direito romano e patrio José Vaz Correia Sea
reira, e do Doutor Antonio Honorato de Faria
ra, do collegio de Sam Pedro e lente da Facul
Mathematica, que o não premiaram, o fez troc
tudo pela poesia. Garrett não escreveu verso
anno de 1816. Elle nos conta esta nova phase
vida: «Vim para a Universidade: os primei
annos não fiz versos nem li poetas; tive a cora
pôr o meu espirito em dieta de Direito roman
utilissima; depois tomei uma indegestão de Fil
ri, e todos os publicistos que então eram m
Coimbra... E o que mais é, a ninguem dis
guem soube que eu tinha a desgraçada manha
ta. Deos perdoe aos meus respeitaveis mestres
José Vaz, que no primeiro anno, e o snr. Trig
no segundo, me não deram o premio, que eu
mereci.—Tinham feito um veneravel palheirão
de mais, e um jan-ninguem de um poeta de m

«Tambem teve sua culpa o snr. Honorato
em meu despeito com as faculdades juridicas,
fazer mathematico. A algebra é bom contra
para os empeçonhados de poesia; mas ha de s

com geito e tento. Quiz-me fazer engulir doses muito grandes, não me pôde o estomago com ellas. Zanguei-me, fiz-lhe um soneto, mostrei-o, acharam-lhe graça, fiquei perdido.» Portanto, Garrett despeitado no segundo anno juridiço, isto é, em 1816, por não o terem premiado, veiu matricular-se em mathematica; mas aborrecido da algebra, voltou para direito: «Fui declarado poeta em plenos geraes, e destampei a fazer versos como um desalmado de *dezeseis annos* que eu era. Mas pensam lá que o fedelho ia ao modesto soneto, ou se ficava na ode pindarica? Agora: calçou o cothurno sem mais cerimonia, e poz-se a fazer tragedias, que era uma lástima. Os *Persas*, de Eschylo, já eu tinha, havia mais de quatro annos (1811) embrulhado e desconjuntado em uma cousa de cinco actos que alcunhára de tragedia com o nome de *Xerxes*. Fui-me a ella, inchei-lhe mais os versos, assoprei-lhe á *bocageana*, e fiz um portento que alguns rapazes meus amigos representaram logo entre os applausos de toda a Academia. Perdeu-se esta obra prima em uma das muitas mãos por onde andou a copiar. (Todos queriam uma copia d'aquelle prodigio!) Fiz uma *Lucrecia* e representou-se! Oh que *Lucrecia!* Fiz um meio *Affonso de Albuquerque*, um quarto de *Sophonisba*, uma *Atala* quasi toda, e não sei quantas cousas mais, mas foram muitas as que eu comecei pelo menos. N'isto li o Alfieri e o Ducis.» (1) D'aqui em diante Garrett

(1) *Merope*, p. 8 a 10.

obedece a uma nova influencia; as suas ideias classicas que tão bem lh'as incutira o sr. Joaquim Alves na ilha Terceira, foram vencidas pelo gosto italiano e francez, que lhe communicara seu tio. Em 1816 escreveu o poema didactico o *Retrato de Venus,* por essa pauta assucarada e morna de Delille, e dos poetas da Restauração: «tanto o poema, como as notas e ensaio são da minha infancia poetica: são compostos na edade de *dezesete annos.* Isto não é impostura: sobejas pessoas ha aí, que m'o viram começar e acabar então. É certo que desde esse tempo até agora (1821) em que conto quasi *vinte e dois annos,* por tres vezes o tenho corrigido, e até submettido á censura de pessoas doutas e de conhecida philologia, como foi o Excellentissimo senhor Sam Luiz, que me honrou a mim e a este opusculo com suas correcções.» (1) Na sua autobiographia, Garrett, que nunca perdia a occasião de falar de si, conta a proposito do *Retrato de Venus* o processo em que foi mettido, em Coimbra, por causa das ideias do poema, e como revelou pela primeira vez os altos dotes oratorios, defendendo-se no tribunal, e forçando pela eloquencia a absolvição.

Como elle proprio confessa, tinha dezouto annos de edade quando escreveu a *Merope,* em 1817, influenciado pela leitura de Alfieri e de Ducis; eis como relata as impressões a que obedecia: «O classico e severo italiano tinha sido mordido do romantismo de Inglaterra,

(1) *Retrato de Venus*, p. 164, ed. de 1867.

que, sem elle o confessar nem admittir, lhe transsuda nas proprias austeras feições da sua Melpomene toda romana. O bom velho Ducis aspirava a ser romantico; poeta republicano, queria abjurar o servilismo de Racine e philosophar mais que Voltaire; levantou-se com Shakespeare para revoluciauar o theatro da França e tomar a Bastilha de Aristoteles. Mas o throno de Luiz XIV era mais forte em litteratura que em politica... Mas aquelles dois tragicos transtornaram as minhas ideias dramaticas. Perdi toda a fé nas crenças velhas e não entendi as novas nem acertava com ellas. N'este estado compuz a *Merope*. Reminiscencias de Maffei e dos classicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da eschola de que fugia, esperanças n'aquella para que me chamavam, duvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isto trabalhou na *Merope*. As formas são classicas; eu não concebia outras;... Não chegou a representar-se nunca: estavam ensaiados os primeiros tres actos quando veiu a revolução de *Vinte;* poeta e actores e espectadores e o nosso theatrinho, tudo absorveu a excommungada politica.» (1)

Em 1820 já Garrett havia recebido o grau de bacharel em direito; a revolução que sacudiu o protectorado inglez foi recebida com enthusiasmo pelo corpo academico. Na sala dos Actos grandes, vulgo sala dos

(1) *Merepe*, p. 11.

Capellos, fez-se outeiro poetico nas noites de 21 e 2
de Novembro; aí se apresentaram a recitar Sonetos
glosar Motes, a declamar Cantatas, Odes e invocaçõ
á liberdade e á patria, todos os estudantes que ent
cultivavam a poesia da Nova Arcadia já extincta,
eschola de Bocage que ainda reinava, e do systema d
Filinto Elysio, que era modelo para os puristas.

Figuraram principalmente n'este certâme poetico, Augusto Frederico de Castilho, estudante do quarto anno de Canones, seu irmão e condiscipulo Antonio, José Frederico Pereira Marrecos, do segundo anno juridico, o quartanista de canones Pedro Joaquim de Menezes, José Maria Grande, estudante do terceiro anno medico, José Maria de Andrade do segundo anno medico, o bacharel Fernando José Lopes de Andrade, o Padre Emygdio, do quinto anno de Canones, e finalmente em uma allocução *Ao Corpo academico,* João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett. N'estes versos, o poeta fala da sua doença, motivo porque foi o ultimo a entrar no outeiro; estava então todo embaído de *elmanismo:*

> Ergo tardia voz, mas ergo-a livre
> Ante vos, ante os céos, ante o universo
> Se os céos, se o mundo minha voz ouvirem.
>
> Inda a braços c'oa esqualida doença
> Mal posso o braço alçar debil e frouxo,
> Subir aos cumes da extremada gloria...

Esta allocução tem versos bastante energicos, con-

struidos, é verdade, pela receita de Bocage, mas não encobrem a sinceridade d'estes dois, a Dom João VI:

> João!... Quanto este nome é caro aos Lusos!
> João!... Deslombra alguem teu sacro nome? (1)

N'este tempo Garrett distinguiu-se em Coimbra pelo seu extremado republicanismo; apresentaremos uma pagina desconhecida da sua vida, em que elle se tornou chefe de uma revolta academica em 5 de Dezembro de 1820, e para a qual escreveu tres proclamações, para que melhor se conheçam os sentimentos que lhe ditaram a tragedia *Catão,* que elle então escrevia. A questão versava ácerca dos direitos politicos da Academia; queriam excluir os estudantes de votarem nas Juntas parochiaes. Quatro bachareis se apresentaram na sessão da Camara de Coimbra a reclamar contra este attentado. Como alí os certificassem d'essa exclusão, vieram participal-a ao corpo academico, que fez uma prompta manifestação, indo logo uma deputação de quatorze estudantes ao senado protestar contra essa violação. Juntaram-se depois em casa de Garrett, juraram defender até á morte as suas garantias, e d'alí escreveram uma representação á Junta Provisional do Supremo Governo; essa curiosa peça é unicamente as-

(1) *Collecção de Poesias*, recitadas na sala dos actos grandes da Universidade de Coimbra, nas noites do dia 21 e 22 de Novembro, em publica demonstração de regosijo pelo feliz resultado do dia 17. = 1820 = Pag. 59.

signada por Garrett. (1) Depois d'isto comprehende-se porque a *Merope* não chegou a ser representada, e os actores e espectadores foram absorvidos pela politica. Este facto tambem explica a perseguição por causa do *Retrato de Venus*, e a sua prohibição pela Pastoral do Cardeal Dom Carlos da Cunha, quando começou a funesta reacção absolutista.

(1) Em um periodico de 1820, *O Genio Constitucional* n.os 60, 68, se lê: «Tinha-se accusado como revolucionario, e anti-Constitucional ao Governo Supremo o Corpo Academico. Soube-se isto em Coimbra, e souberam-no todos os estudantes, que immediatamente unidos fizeram uma protestação contra tal calumnia, e assignada pela maior parte da Academia, a enviaram ao governo.—Esta resolução porém, a mais acertada, legal e unica que deviam tomar, excitou nos animos dos accusadores, e do seu partido (que todos sabem qual seria) o inventerado rancor ha muito nutrido, e agora exacerbado, requintado, e levado ao mais execrando auge, que se pode imaginar.—Tramou-se pois uma intriga secreta para privar os estudantes de votar nas juntas parochiaes. Admoestações, insinuações, subornos, tudo se empregou; quanto ha de mais horroroso na caballa, tudo se metteu em batalha. Mas é tão miseravel esta gente que pertenderam fazer isto n'uma sessão da camara de Coimbra, cujos membros se achavam, pela maior parte, subornados.—*Risum teneatis amici.*— A camara de Coimbra interpretando, e, mais que interpretando, decidindo, e revogando a Constituição hespanhola, hoje nossa n'este ponto: e negando sem causa nenhuma o primeiro, o maior, o mais sagrado direito de *Cidadão* — a mais de mil e quinhentas pessoas, a escolha da mocidade portugueza, aquella parte da Nação, em que ella tem todas as suas esperanças!!!—Quem tal houvera de crêr, se por seus olhos o não visse, se por seus ouvidos o não ouvisse?— Soube-se porém esta resolução da camara; e soube-se na mesma occasião, em que se achava junta.—Quatro bachareis partiram immediatamente, e pedindo palavra na mesma camara, perguntaram se era verdade esta voz, esta determinação; e tendo-se-lhes respondido: que sim; saíram, e vieram participal-o a todos os academicos, que encontraram.—Elegeu-se em consequencia uma deputação de quatorze pessoas, foram ao

Em 1821 já Garrett estava fóra de Coimbra; de lá trouxera a tragedia *Catão* esboçada, e em dez dias a acabou, para ser posta em scena em Lisboa pela primeira vez no Theatro do Bairro Alto, a 29 de Septembro de 1821. O poeta, como sempre, faz a historia d'esta composição: «Começo a publicação dos meus ensaios dramaticos por uma tragedia e uma farça, ambas fei-

Senado e aí declararam, e protestaram: *Que davam por nulla, e illegitima uma tal decisão; que não reconheciam, nem eram de facto, competente tribunal para se decidir uma tal questão a camara; e que eram cidadãos, que todos os estudautes o eram porque tinham a idade da Lei (14 annos) que nenhum crime haviam commettido, que de tal os privasse, e que por consequencia haviam de votar.* Isto dito saíram; e juntos com um maior numero, que se lhes foi agregando, vieram para casa do bacharel João Baptista da Silva Leitão, onde juraram á face do céo, e da terra e por tudo quanto ha sagrado morrer antes que renunciar aos foros sagrados da Natureza, e da Sociedade. —Eram seis horas da tarde; buscou-se um proprio, e se expediu ao Supremo Governo a seguinte Carta em nome de todo o corpo academico. (Vid. N. I.) Feitas depois tres differentes Proclamações, e extraídas todas as cópias, a que a brevidade do tempo deu logar, saíram todos na melhor ordem com archotes accesos, caras, e cabeças descobertas pelas ruas da cidade, para fazerem publica a sua protestação. A dous passos todo o corpo academico se achava reunido. — Uma só voz, um só grito, um só clamor senão ouviu em um ajuntamento de mais de mil mancebos. — Em todas as esquinas mais publicas se leram as proclamações, e se affixaram; mas apenas se acabava a leitura continuava o silencio, e tal que parecia que um poder sobrenatural regia, uniformava tantos, e tão diversos corações de homens de todas as quatro partes do mundo. — Chegados a casa do Ill.mo vice-reitor José Pedro da Costa, subiram acima os bachareis Francisco Gomes Brandão, e João Baptista da Silva Leitão; e tendo-lhe narrado o facto, accrescentaram, que em nome de todo o corpo vinham protestar-lhe que nenhum sentimento, ou espirito de rebellião os animava; mas simplesmente o desejo de reintregrar-se nos seus direitos, que pertendiam

tas e representadas ultimamente. Outras tinha eu de mais antiga data; mas sobre carecerem de grande emenda, e lh'a não poder eu fazer por agora, accresce ainda mais *a analogia d'estas com as presentes ideias,* e o meu conceito, (talvez errado) da sua melhoria. Tanto a tragedia como a farça são obra, *uma de dez, outra de dous dias.* Não são desculpas de prevenção, nem es-

usurpar-lhes. — Continuou a digressão por toda a cidade; e finalmente ás 10 horas da noite se separáram na melhor harmonia, e paz depois de solemnemente prestarem o juramento de — *ou votar, ou morrer.* — Diz-se e crê-se que os presidentes das juntas parochiaes estão todos já nos sentimentos de admittir ao voto os estudantes indistinctamente. — Bom será se assim fôr, senão... o juramento ha de cumprir-se.»

N.º 1. Illustrissimos e Excellentissimos Senhores.—A representação nacional, que pelo espirito da constituição hespanhola, que hoje é nossa, e não só pelo seu espirito, mas pela sua letra, nunca póde ser legitima senão quando ella é installada pelo voto geral da nação, ou para nos exprimirmos assim, quando as particulas da—*Magestade*—de todos os individuos se acham reunidas n'aquelles, que estes individuos elegeram. — Esta representação intenta fazer-se illegitimamente nas parochias de Coimbra, defraudando mais de mil cidadãos do primeiro de seus direitos: do — *Voto.* — A escolha da mocidade portugueza se acha altamente offendida; ella protestou contra a injuria, ella clama contra a offensa; e tendo dado por embargadas, e nullas estas eleições, participa a VV. Exc. em tal passo; e por todo os principios da rasão, e da justiça, á face da nação e perante os céos, e a terra, clamam e pedem a VV. Exc. justiça. Aliás, Excellentissimos Senhores, nós deixaremos de ser estudantes: é muito vil o preço das letras para pagar os fôros de *Cidadão.* — Em nome do Corpo Academico *João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett.*

N.º 2. Academicos! Sois offendidos no mais vivo d'alma: Faz se-vos a maior, a mais vergonhosa affronta, que se póde fazer a um portuguez. Vós reputados, não como filhos da patria, não como cidadãos, sois despidos do seu mais nobre direito; o de eleger vossos representantes. Que! A parte mais bella da na-

tudamos meios de captar benevolencia. É um facto testemunhado pelas pessoas que as representaram, e por mais algumas. A sociedade de curiosos, que as levaram á scena, e que tantos applausos lhes grangearam do mais escolhido publico de Portugal, receberam pouco e pouco as porções da peça que se íam fazendo para os ensaios: e todos os mancebos d'essa sociedade

ção, ás esperanças d'ella nega-se-lhe o que se concede a um simples mechanico? Oh nunca, nunca tão injurioso ferrete maculará vossa honra, e vossos foros! Antes mil mortes que tal affronta!!!

N.º 3. Academicos! A vossa honra, a vossa probidade, um dos vossos direitos mais sagrados acha-se offendido o mais escandaloso que é possivel. Vós sois cidadãos portuguezes: este é o vosso domicilio, tanto para o fôro civil, como para o ecclesiastico: aqui são demandados os vossos direitos, aqui desempenhaes as funcções sacrosantas da religião: e os vossos delictos (se é que alguma aberra da lei, ou vontade geral da nação) são justamente aqui punidos, ou absolvidos: é aqui finalmente, onde as leis querem encontrar a porção mais nobre, a mais qualificada, aquella, em quem esperam achar o asylo da sua defeza, os orgãos de suas determinações, e a nação ha de um dia escolher para a sustentação dos seus direitos, da sua liberdade, da sua independencia, da sua felicidade. E a pezar d'isto, querem privar-vos de votar na escolha dos vossos representantes, d'aquelles que hão de decidir das leis fundamentaes, arbitros da vossa existencia civil, e politica, e da dos vossos vindouros, querem n'uma palavra, que sejaes vís adoradores do barbaro, e horroroso direito feudal, que negava á maior parte dos constituintes da sociedade o direito sacrosanto de cidadão. É esta a determinação illegal da camara d'esta cidade... É esta a proposição de corações déspotas, d'almas damnadas... É esta a expressão d'aquelles, que devendo ser verdadeiros pais, se mostram agora inimigos publicos de nossos direitos.

N.º 4. Academicos! Seja uma só a nossa vontade: o doce nome de irmãos seja a nossa devisa; a nossa vida a nossa defeza. Nenhuma força nos resistirá. Nós votamos; somos cidadãos quanto basta.»

sabem quantas vezes se compunha na vespera, o qu[e] no outro dia se tinha de ensaiar.» (1)

No primeiro volume do Theatro de Garrett, publicado em 1822, vem a farça *O Corcunda por amor*; nas edições subsequentes foi expungida por inepta; estava realmente abaixo das farças de cordel de Ricardo José Fortuna ou Manoel Rodrigues Maia. [...]

«Excellentissimo e Reverendissimo Senhor. — A J. P. d[os] G. S. do Reino, havendo visto o protesto, que lhe dirigiu o corpo dos estudantes, que frequentam as escholas da Universidade de Coimbra, em data de 4 do corrente mez, tendente a desvanecer a falsa ideia, que se pertendeu insinuar ao governo, de que entre os mesmos estudantes havia alguns, que meditavam certo projecto contrario á ordem actual, estabelecida e firmada por unanime consentimento, e com geral approvação da nação: E sendo no mesmo protesto a expressão energica do ardente patriotismo, da incontrastavel fidelidade, e do zelo pela causa publica, com que aquella escolhida porção da mocidade portugueza se tem havido em todas as epocas a bem da salvação da patria, e da manutenção e defensa da sua independencia, da sua liberdade, e da sua gloria: Não pode deixar de mandar por este modo agradecer á mocidade academica, um tão authentico testemunho de seus nobres, e honrados sentimentos, assegurando-a ao mesmo tempo, que ainda que o governo julgou não dever desprezar de todo em circumstancias tão melindrosas o rumor, que chegou aos seus ouvidos, nunca todavia em sua opinião soffreu a mais leve mancha, ou sombra a reputação e credito da mocidade estudiosa, tam altamente firmado em factos repetidos e notorios, que a historia da presente epoca, transmittirá com gloriosa distincção ás gerações futuras. E sendo ao mesmo tempo presente ao governo a outra representação do referido corpo dos estudantes, com data de seis do corrente, em que pertendem ser admittidos ás juntas parochiaes da cidade de Coimbra, com o fundamento de constituirem um numero consideravel de cidadãos, que não podendo votar nos logares dos seus habituaes domicilios, ficariam privados d'este im-

(1) *Catão*, p. VI. Edição de 1822.

meiro prologo do *Catão,* se lê: «Na publicação da
ça só me embaraçava uma cousa; e era o consenti-
nto do meu amigo, o snr. Paulo Midosi, que tanto,
mais que eu, havia trabalhado n'ella. Tendo porém
ıvindo em corrermos aventuras de auctor, ambos
mos a publico, tanto mais animados, quanto em
ıo de desfortuna nos podemos mutuamente imputar
nau exito da empreza.» (1) A acção é simples e es-
'il: o advogado Lapafuncio, é um grande absolutis-
e na phrase vulgar *corcunda,* ou inimigo da consti-
ıção; por causa de sua filha Carlota, um estudante
amado Eleutherio, partidario das ideias liberaes,
ge-se tambem sectario do regimen despotico para
: admittido no escriptorio de Lapafuncio; é ajudado
esta empreza pelo seu amigo Augusto, que faz de
ado para facilitar as relações com a menina. Em

tante direito: Manda o governo declarar, que não podem
da sua approvação os factos, com que a mocidade academi-
aliás tão benemerita da patria, se houve a este respeito, de-
ıdo antes em tempo opportuno fazer presentes ao mesmo
verno as suas pertenções, e esperar a resolução que sobre el-
deliberadamente se toma: E que não cabendo já no tempo
ısmittir á cidade de Coimbra qualquer decisão do governo
re as mesmas pertenções, fica reservado ás côrtes nacionaes
erminar, o que convier. O que de ordem do governo parti-
po a V. Exc. para que chamando á sua presença o nume-
l'estudantes de cada faculdade, que lhe parecer convenien-
lhes faça constar o conteúdo d'este aviso. Deus guarde a
Exc. Palacio do Governo 9 de Dezembro de 1820—Manoel
nandes Thomaz.—Snr. Bispo Conde d'Arganil, Reforma-
Reitor da Universidade de Coimbra.»

(1) *Catão,* p. VII, ed. de 1822.

taram esta farça extravagante, enxerto serodio
- *tor Sovina.*

Garrett residia pois em Lisboa quando comp
gedia *Catão,* escripta nos primeiros vinte dia
tembro de 1821, para ser representada por ur
panhia de curiosos no Theatro do Bairro Alto
cando os defeitos da tragedia, excusa-se: «Toc
defeitos nasceram dos *vinte e tantos dias* er
tragedia foi composta, ensaiada e representad
vinte e um annos que então doudejavam no sa
quem a escrevia.» (1) No prologo da primeira
como já vimos, Garrett diz que o *Catão* fôra
em *dez dias,* e a farça em *dois;* e na segund
diz que tinha vinte e um annos, quando re
contava vinte dous. Á medida que o poeta ía
cendo, ía encurtando á edade, e seria hoje diff
cobrir a verdadeira data do seu nascimento, s
Innocencio não tivesse descoberto o assento dc
mo. A tragedia *Catão* foi admiravelmente ı

Hoje, invocando as musas luzitanas,
Calçando co'a mão trémula o cothurno,
Venho timido expôr nas scenas patrias
Um caso atroz da memoranda Roma.

Em uma nota se lê: «Não foi publica esta repre-
ntação a que sómente assistiram amigos e familias
nhecidas.» O estado da scena era o da mais triste
digencia; o *Catão* foi recebido com enthusiasmo,
rque era uma expressão dos sentimentos de liber-
ide que agitava a geração de 1820. Em muitas ci-
ides do reino se representou a nova tragedia repu-
icana: «Outra sociedade de egual natureza (de cu-
osos) lhe fez a mesma honra no anno seguinte, em
eiria (1822) com permissão do auctor. Entregue,
r certo modo, pela impressão, ao publico, foi pri-
eiro representada em publico theatro em Santarem
anno de 1826. Tambem exilada na geral proscrip-
o de 1828 veiu apparecer em Plymouth, onde, se
uvermos de crêr os jornaes inglezes d'aquelle tem-
, tambem desempenhada foi por varios officiaes e
itros distinctos emigrados portuguezes...» (1). Os
ndiscipulos que Almeida Garrett deixára em Coim-
a, tambem se occupavam com os seus novos trium-
ios da scena; um d'elles escreveu-lhe a perguntar
ie tal era o seu *Catão*? se tinha imitado o *Catão* de
ddisson? e que juizo formava da celebre tragedia
gleza? Na resposta, o poeta revela o despeito que

(1) *Catão*, prefacio da segunda edição.

tinha dos doutores de Coimbra, que pendiam ma
para o absolutismo: «Posso responder-te ás tuas pe
guntas remettendo-te sobre Addisson a R. Cumbe
land e aos outros muitos que sobre este assumpto e
creveram; e sobre a minha peça a esses senhores s
bichões do Mondego, que tudo entendem, tudo saben
de tudo mofam e nada fazem.» (1) É provavel que
amigo a quem Garrett dirigia esta carta fosse José
Manoel da Veiga, que em 1822 frequentava o quinto
anno de canones; e suscitamos esta hypothese, porque
no anno antecedente Veiga publicára a sua tragedia
*Medea,* attribuindo-a ao enthusiasmo d'aquellas repre-
sentações de que tambem falava Garrett, antes da re-
volução de vinte. No prefacio da *Medea,* diz José Ma-
noel da Veiga: «Por um enthusiasmo resultante da
representação de algumas peças escolhidas, que em
Coimbra levaram á scena alguns collegas meus, aba-
lancei-me a fazer entre os tumultos da vida academica
(que para mim nunca foram pequenos) e com precipi-
tação esta peça, que foi representada e mais applaudi-
da do que merecia.» Por este tempo ainda florescia o
novo tragico Manoel Joaquim Borges de Paiva, auctor
da *Nova Osmia,* com quem Garrett em 1818 teria com
certeza relações. Garrett publicando em 1822 o *Catão,*
condemnava ao olvido todos os tragicos seus contem-
poraneos da Universidade: «Em Portugal se passar-
mos os antigos, não sei contar senão João Baptista

(1) *Catão,* primeira edição, p. 90.

mes; pois dos outros todos creio que affoutamente
›oderá dizer que não valem o trabalho de contal-os.»
A este tempo Garrett já conhecia o *Theatro dos*
*gos* do Padre jesuita Brumoy, com as correcções de
chefort, La Porte du Theil, Prevost e Brotier: co-
ecia Schlegel e o seu *Curso de Litteratura dramati-*
, na traducção franceza de 1814, e lia os livros de
idame de Stael e de Chateaubriand. Era isto que
infundia uma seiva nova, que o fazia sentir que a
esia tragica não era o que se pensava e o que se fazia
Portugal. A ideia do *Catão* foi-lhe despertada pelas
idadas censuras de Schlegel ao *Catão* de Addisson;
stado moral do tempo, a revolução liberal de 1820,
lo o fazia escolher este assumpto republicano, que
ito agradava. Comprehendeu-o Garrett? Não. Gar-
t já conhecia a existencia da nova litteratura ro-
ntica, encommodava-o a destituição dos canones da
Rhetorica antiga; Brumoy e Schlegel disputavam-
no seu espirito, o jesuita cedia a custo o campo ás
ias novas de philosopho allemão. Garrett procurava
enuar a critica de Schlegel ao *Catão* de Addisson,
que estava acostumado a respeitar n'aquella trage-
uma obra prima. A versificação é tambem elma-
ta, dá adjectivos e epithetos por ideias; tudo mos-
a prisão d'aquelle espirito aos preconceitos secula-
Só quando sair d'este ambito acanhado de Portu-
, é que hade tornar a adquirir a naturalidade da
primeira educação, vindo assim pela poesia popu-
a comprehender o genio nacional. No *Catão*, os

personagens entram e saem, recitam versos, falai
patria e na liberdade. Não apresenta situações
mereçam o nome de dramaticas. Garrett conhec
traducção portugueza do *Catão* Addisson feita em 1
por Manoel de Figueiredo e trabalhou sobre uma
ducção franceza, obtida a muito custo «pela summ
ridade dos bons livros entre nós, e infinita escacez p
cipalmente de todos os que não são francezes.» Só m
tarde é que vingou ler o original inglez, que pouco
crou no mau conceito que lhe deixaram as duas tra
ções. Garrett aí apresentou a ideia de Goethe ác
da possibilidade da alliança do classico com o roma
co; viu a questão pelo lado dos generos e divisões de
chola; chamava-lhe genero *mixto*, e pelos escript
com que o caracterisa bem mostra que o pensament
Goethe, que prégava a universalidade da arte, não
por elle penetrado; filia n'elle Corneille, Ducis e Sc
ler, e dá-lhe por fundador Voltaire! Que allianças het
geneas: «Mas o que me não lembro de ler é que este
nero *romantico*, combinando-se com o *classico*, dan
se e recebendo mutuos soccorros, formassem um ge
ro novo, cujos caracteres são bem salientes, e cuja
leza incontestavel. Segundo a minha opinião, são c
sificaveis n'elle Corneille e Decis em quasi toda
suas obras, Schiller em muitas, e os modernos au
res hespanhoes creio que em todas.» (1) Na carta
amigo de Coimbra denomina-o genero *mixto:* «O n
*to*, que principalmente se deve a Voltaire e a Du

(1) *Catão*, p. v, ediç. de 1822.

participa das bellezas de um e de outro, e sem cahir nos defeitos do *romantico*, aformoseia visivelmente o *classico*. *Zaira, Tancredo, Alzira, Othelo* e o *Rei Lear* de Ducis, provarão melhor que todas as theorias esta verdade.» (1) Em que estado estava Garrett n'este tempo! Ducis fez ás tragedias de Shakespeare o que mais tarde fizeram as camaras municipaes aos edificios da edade media, pintando-os de ócca e vermelhão. N'este anno de 1822 publicou um pequeno jornal chamado o *Toucador*, aonde apparece aquelle espirito amaneirado e feminil que elle julgava ser ingenuidade; e escreveu uma Oração funebre á morte de Manoel Fernandes Thomaz. Este ultimo escripto era a sua sentença de desterro; Garrett viu-se forçado a emigrar logo em Junho de 1823, depois da queda da Constituição, para Inglaterra. Á excepção da *Merope* e do *Catão*, Garrett rasgou todas as outras tragedias d'este periodo, que tinham de portuguez as palavras, e eram calcadas nas bitolas francezas. (2)

Se até aqui a vida domestica e as memorias da infancia levaram Garrett a não abstraír da sua personalidade, a solidão do desterro em Inglaterra e França, a imitação das *Confidencias* de Lamartine e egoismo de Chateaubriand, vão dar-lhe mais relevo a este defeito, que ainda se hade augmentar mais quando a participação do poder no regimen constitucional o fizer sentir-se—grande homem.

(1) *Catão*, p. 80.
(2) *Ib.*, terceira edição, p. VIII.

## CAPITULO III

# Garrett na emigração

A queda da Constituição em 1823. — Parallelo com a historia de Hespanha. — Garrett emigra para Inglaterra. — Escreve em 1824 em Paris o *Camões* e *D. Branca*. — Amisade com Barreto Feio. — Volta a Portugal em 1826. — Preso no Limoeiro em 1827. — A solidão do carcere desperta-lhe o amor pelos romances populares. — Emigra novamente para Inglaterra em 1828. — Suas relações com a Duqueza de Abrantes em 1831. — Alista-se na expedição de 1832. — Escreve no Cerco do Porto o *Arco de Sant'Anna*. — O gosto pelas tradições populares afasta-o do pensamento da restauração do theatro.

O talento de Garrett tinha fatalmente de atrophiar-se, se os acontecimentos politicos porque se mostrara parcial o não obrigassem a emigrar para o estrangeiro. No primeiro quartel d'este seculo a historia politica de Hespanha influiu poderosamente em Portugal; a revolução liberal de Riego, coroada com a inauguração das côrtes hespanholas a 9 de Julho de 1820, communicou a Portugal essa vertigem sublime de 24 de Agosto do mesmo anno, de que resultou o inaugurar-se pela primeira vez entre nós o regimen constitucional. As nossas côrtes copiaram a constituição hespanhola, tambem nomeámos uma Junta provisoria, e Dom João VI imitava na sua imbecibilidade o typo de Fernando VII. Mas a nova Constituição hespanhola ao abolir as ordens monasticas, ao extinguir os jesuitas, ao estabelecer a plena liberdade de imprensa, que as-

sim caía n'aquellas potencias das trevas, creava sem o prevêr os mais perigosos transes para a liberdade. Depois de innumeras insurreições da parte dos absolutistas, dos reaccionarios e apostolicos, fez-se um novo simulacro de Santa Alliança, em que a legitimidade reunida no nefando Congresso de Verona, decidiu a extincção da fórma constitucional do governo em Hespanha. Chateaubriand, o catholico de apparato, quiz guerra contra a Hespanha livre, e sob as ordens do duque de Angoulême, mandou invadir a Peninsula, a de Abril de 1823; as circumstancias que levaram á tomada do forte de Trocadero, determinaram o triumpho do absolutismo. Fernando VII prometteu a amnistia aos liberaes, e sem dignidade nem humanidade mandou estrangular Riego, Bessieres, Empecinado, e todos os que haviam trabalhado pela Constituição. Esses factos reproduziram-se quasi ao mesmo tempo em Portugal: a invasão das tropas francezas em Hespanha tornou propicia a occasião para os absolutistas, que trabalhavam com a torpe Carlota Joaquina, exigirem a queda da Constituição de 1820. O partido absolutista tornava-se popular promettendo a reducção do Brasil, que se proclamara independente, á condição de colonia de Portugal; Carlota Joaquina corrompera grande parte do exercito e estava colligada com o seu dilecto filho Miguel. O terrivel Infante lançou o grito da revolta a 27 de Maio de 1823, indo n'essa mesma noute a Villa Franca de Xira, exigir de Dom João VI que rasgasse a Constituição.

quando viu as tropas cercarem o palacio da B
ta, e calcarem aos pés o laço constitucional, d
varanda: «Já que assim o querem, viva o rei
to!» Deu-se então a eterna vergonha da vinda
telio puchado no carro pelos seus aulicos e offic
exercito, e a instituição de uma ordem nobili
para condecorar este feito que escapou á hist
Baixo Imperio. Substituida a Constituição pel
atrozes arbitrariedades, começou a emigração e
terro. Garrett conheceu que estava morta a lil
em Portugal, e que podia dizer aos reacciona
legitimidade o que disse Christo aos que o foran
der no Jardim das Oliveiras: «*Haec est hora*
*et potestas tenebrarum.*» Garrett emigrou em
para Londres, aonde se demorou até á prima
1824. No poema *Camões*, escripto no desterro,
este asylo nos versos em que exalta a Inglaterr

Ahi d'entre as vagas

tou-lhe o sentimento lyrico; occupou-se a escrever o poema *Camões*, a *Dona Branca*, e muitos outros poemas que se perderam, entre elles uma tragedia do *Infante Santo*. A vida no desterro em França acha-se por elle minuciosamente descripta em varias passagens das suas obras. Em uma nota ao poema *Camões*, diz: «Quasi todo este poema foi escripto no verão de 1824 em Ingouville ao pé do Havre de Grace, na margem direita do Sena. Passei alí cerca de dois annos da minha primeira emigração, tão só e tão consummido, que a mesma distracção de escrever, o mesmo triste gosto que achava em recordar as desgraças do nosso grande genio, me quebrava a saude e me destemperava mais os nervos. Fui obrigado a interromper o meu trabalho: e dei-me como indicação hygienica a composição menos grave. Essa foi a origem da *Dona Branca*, que fiz, seguidamente e sem interrupção, desde Julho até Outubro d'esse anno de 24, completando-a antes do *Camões* que primeiro começára e que só fui acabar a Paris no inverno de 24 a 25. E quasi que tenho hoje saudades, — tal nos tem andado a sorte! — das engelhadas noites de Janeiro e Fevereiro que n'uma agua furtada da rua Coq-Saint-Honoré passavamos com os pés cosidos no fogo, eu e o meu velho amigo o snr. J. V. Barreto Feio, elle trabalhando no seu *Sallustio*, eu lidando no meu *Camões*, ambos proscriptos, ambos pobres, mas ambos resignados ao presente sem remorso do passado e com esperanças largas no futuro.» (1)

(1) *Camões*, *Not. B.*

gações, não só pelos muitos soccorros com que
samente accudia até a desconhecidos, mas so
pelo modo cavalheiro e nobre com que o faz
Foi este digno patriota que fez as despezas par
meira impressão do poema.

Durante a primeira emigração, de 1823
Garrett assistiu em França ao grande movim
Romantismo. O modo como elle o julgava não
accordo com o que podia pensar um homem qu
via lido o *Curso* de Schlegel, e que tambem c
as obras de Stael. A 22 de Fevereiro de 1825
ciando a primeira edição do *Camões*, escrevi
sou *classico* nem *romantico*: de mim digo que
nho seita nem partido em poesia...» Em c
gar chamava ao Romantismo um andaço de l
Ainda no principio de 1826 escreveu o *Bosquejo*
*toria da Lingua e poesia portugueza*, assumpto
a uma altura que o espirito critico portuguez n
tingira. Já conhecia Bouterweck e Sismondi. I

serviu de prologo á collecção do *Parnasso Lusitano*, que Garrett não pôde revêr, por ter de vir para Portugal. Chegado á patria fundou o diario politico de grande formato o *Portuguez;* a prepotencia de Dom Miguel ía começar; um dos primeiros symptomas foi a prisão de Garrett, em 1827 por motivo de liberdade de imprensa; o poeta esteve tres mezes preso, e para distrahir-se occupou-se das reminiscencias dos romances populares, desenvolvendo o pensamento da *Sylvaninha:* «Já tinha decorrido muito tempo e voltado eu a Portugal lembrando-me sempre este empenho tam antigo e tam fixo; e a occasião a fugir-me. Emfim uma circumstancia fatal e terrivel me fez voltar ás minhas queridas antigualhas. Lançado em uma prisão pela maior e mais patente injustiça que jámais se ouviu, voltei-me para occupar minha solidão e distrahir as amarguras do espirito, aos meus romances populares, que sempre commigo tem andado».... Em nota escripta logo em 1828, accrescenta: «O auctor esteve por espaço de tres mezes preso, sem mais pretexto do que o ter tido parte em uma publicação censurada e impressa com todas as licenças necessarias. Não foi preso o censor, nem prohibida a publicação, nem ao fim de tres mezes se achou materia de culpa!» Escreveu o poemeto legendar *Adozinda* n'estes tres mezes de prisão: «A *Adozinda* foi começada em Campolide, ao pé de Lisboa, no verão de 1827, concluida na cadeia do Limoeiro no fim d'esse mesmo anno...» (1)

(1) *Romanceiro*, t. I, not. A.

tono d'esse anno imprimiu em Londres o poe
escrevera no Limoeiro. O encontro com Dua
em Londres, que adquirira a livraria do C
de Oliveira, tambem veiu enriquecer a collecç
manceiro; as collecções do Bispo Percy, de
Walter Scott foram os modellos que Garrett
para coordenar as rhapsodias portuguezas;
lhos de Duran e Ochôa só lhe chegaram á r
to tarde. N'esse mesmo anno os emigrados p
zes representaram em Plymouth o seu *Catão*
largou o trabalho de palingenesia nacional
tava com a colleccionação dos romances, para
gar á composição de um livro que o genio i
inspirava, e que madama Necker de Saussure
velmente desenvolvera na obra da *Educação p*
*va;* em 1829 Garrett publicou uma série de
uma senhora sobre a educação de uma joven
especie de *rococó* da Restauração; saíu apen
meiro volume; no anno seguinte reuniu os ai

de 1829 a *Lyrica de João Minimo*, em que traz os versos que escrevera entre 1815 e 1823. Em 1831 voltou para Paris, aonde encontrou o celebre pintor portuguez Sequeira a quem dedicou uma poesia. O fugitivo pouco lucrava com a viagem a Paris; ainda a Restauração estava cahida na mais crassa adoração pelo passado, e pela reintegração de todos os preconceitos seculares da nobiliarchia e theocracia.

Garrett frequentou a amisade de alguns litteratos francezes; elle nos descreve o encontro com a viuva do general Junot, a celebre Duqueza de Abrantes, que representava na imprensa uma parte activa na creação do romance moderno. Garrett debalde procurava em Paris os grandes vultos que figuraram ao tempo do Imperio de Napoleão: «De todas as grandes figuras d'essa época, a que melhor conheci e tratei foi uma senhora, typo de graça, de amabilidade e de talento. Pouco foi o nosso trato, mas quanto bastou para me encantar, para me formar no espirito um modêlo de valor e merecimento feminino que me veiu a fazer muito mal. Custa depois a encher aquella altura, que se marcou... Eis aqui como eu fiz esse conhecimento: — Inda o estou vendo, coitado! o pobre C. do S...— Vamos! disse elle, hoje estou bom, sinto-me outro: quero apresental-o a madame de Abrantes. Está tão velha! — Tomamos uma citadine, e fômos com effeito á nova e elegante rua chamada não impropriamente a Rua de Londres, onde achamos rodeada de todo o explendor do seu occaso aquella formosa estrella do Im-

perio. Não quero dizer que era uma bellez
d'isso. Nem bella nem moça, nem airosa de f
pressão era a Duqueza d'Abrantes. Mas em n
de conversação, de trato, descobriam-se-lhe ta
ças, tanto natural, tanta amabilidade, um c
tam verdadeiro e perfeito da mulher francez
lher mais seductora do mundo, que involunta
se dizia a gente no seu coração: como se c
aqui! Falamos de Portugal, do Imperio, da
ração de Julho (isto era em 1831,) de M. de La
de Luiz Philippe, de Chateaubriand, o seu
amigo d'ella, do *Sacre-Cœur* e das suas elega
votas, falamos artes, poesia, politica... e eu r
animo para acabar de conversar...» (1) Sem
rando a sua personalidade, trazendo-a á baila
sito de tudo, Garrett fala tambem dos guisa
comeu em França: «Pois saibam que eu já c
tares feitos por Mr. Pigeon, o Paracelso da R
ção, que por sua maravilhosa alchymia, domin
seis annos de entre os fogões de M. de Villel
sim, a honra de adorar no seu occaso essa
flammejante da gastronomia e da politica, e
Durante esta sua emigração, que terminou em
ro de 1832, Garrett assistiu a todos os escan
Restauração e do machiavélico governo do
Villele; aí leria os afamados poemas de Barth

(1) *Viagens na minha terra*, t. I, cap. 9.
(2) *Arco de Sant'Anna*, t. I, cap. 6.

Mery, que com a *Villeliade*, com a *Peroneyde*, com o *Napoleão no Egypto*, e outros muitos cantos politicos e revolucionarios, combateram o reinado do jesuitismo e servilismo, representados em Peyronet, em Corbière, Frayssinous, Damas, Clermont Tonerre, e Chabrel. Com a vinda de Dom Pedro, ex-imperador do Brazil, á Europa, organisou-se em Belle-Isle um exercito de voluntarios da rainha; Garrett tambem se alistou: «Nos fins de 1831 abandonei tudo o que eram cuidados de sciencia ou recreações litterarias para me alistar no exercito da Rainha e embarcar para os Açores. Em Janeiro de 1832 saí de Paris com praça de simples soldado, e consegui por este modo tomar minha humilde parte n'aquella expedição, cujos avisados e cautelosos directores com tanto empenho afastavam toda a gente conhecida de verdadeira liberal, por todos os modos, por modos que hão de parecer incriveis...» (1) — «A minha curta estada nas ilhas foi empregada quasi toda nos trabalhos de legislação e organisação administrativa a que alí se procedeu, e de que me encarregou a amizade e confiança de um amigo particular, então em grande valimento, ao qual a dura necessidade de me achar eu unico alí que tivesse estudado aquellas materias, teve de ceder forçosamente á ciosa malevolencia dos acaparadores que já na esperança estavam devorando as ruinas de Portugal a que almejavam chegar...» (2) Durante a permanencia na

(1) *Romanceiro*, t. I, p. X, ed. 1843.
(2) *Id.*, ib.

ha Terceira, Garrett, havendo voltado ao lar domes-
ico, renovou as antigas tradições poeticas da familia,
e alí começou a trabalhar na colleccionação do *Roman-
ceiro:* «Foi o caso que umas criadas velhas de minha
mãe e uma mulata brazileira de minha irmã, appare-
ceram sabendo varios romances que eu não tinha,
muitas variadas lições de outros que eu sim tinha, p-
rém mais incompletos. Assim se additou copiosamen
o meu *Romanceiro*. Mas este achado fez mais do q
enriquecer, salvou-o: porque ao partir para Sam Mi-
guel, o deixei em Angra com minha mãe...» (1) In-
felizmente Garrett não pôde descobrir que a poesia po-
pular do Archipelago açoriano estava ainda no estado
de pureza, como no tempo em que para alí a levaram
os colonos portuguezes mandados pelo Infante D. Hen-
rique e El-Rei Dom Duarte. A 23 de Junho de 1832
embarcou o poeta na expedição que veiu para o Porto;
ainda n'aquella situação recolheu umas coplas popula-
res das fogueiras de Sam João: «Foi em Sam Miguel,
as antennas dos nossos navios já levantadas para saír
a expedição: — soltamol-as ao vento d'ahi a horas...
Isto escrevia-se na quinta do meu velho amigo o snr
José Leite, cavalheiro dos mais distinctos, e velho
mais amavel que produziu o archipelago dos Açor
Tambem alí estavam para inspirar o poeta, uns ol
pretos de quinze annos... Faz hoje dez annos
aquillo foi; e eu ainda não envelheci bastante pa

(1) *Romanceiro*, pag. XII.

esquecer.» (1) Na ilha de Sam Miguel deixou Garrett grande parte dos manuscriptos que diz escrevêra na sua segunda emigração, que se perderam n'esse mesmo anno de 1832 á entrada da barra do Porto com o navio que as balas de D. Miguel afundaram: «Os meus outros papeis, trabalhos de Historia consideraveis, fructo de longas visitas ao Museu real de Londres e á riquissima livraria portugueza do meu amigo o snr. Goodeen; uma tragedia que tinha sido julgada valer alguma cousa pelos que a viram, — era o assumpto o *Infante Santo em Fez;* um largo poema com pretenções, antes desejos, de ser Orlando, já em trinta e tantos cantos — e promettia crescer! cujo assumpto era o *Magriço e os seus Doze;* o segundo volume do tratado *Da Educação* prompto a entrar no prélo; quatro livros ou cantos de um romance ou poema — cabia-lhe uma e outra designação — a que dava thema a interessante e romanesca legenda da fundação da casa de Menezes —pedido de minha bôa irmã que decerto não tinha vaidade, porque sempre lhe sobrou o juizo, mas gosto sim, de que seus filhos se honrassem com o illustre nome de seu pae; uma quantidade immensa de estudos e trabalhos sobre administração publica; — tudo isso veiu commigo para Sam Miguel e ahi o deixei ao embarcar, porque era defezo ao pobre soldado levar as suas mallas, e o logar era pouco para as bagagens dos que só eram bagagem. D'aí me vinha com outros valores mais substanciaes, e se perdeu tudo

(1) *Romanceiro*, pag. 129, ed. 1853.

›m um navio que afundaram as balas inimigas á
trada do Porto, nos derradeiros dias d'esse mesmo
no de 1832.» (1) Todas estas obras aqui indicada
totalmente perdidas, seriam escriptas desde 1828
1831, unico tempo que o poeta andou na segur
emigração em que mais se occupou de trabalhos lit
rarios. Todos elles eram de pouca importancia; a t
gedia do *Infante Santo* era ainda nos moldes arca
cos, senão Garrett, embora tivesse perdido os vers
não deixaria escapar a ideia ou qualquer situação ap
veitavel. O poema de *Magriço,* pelo que se sabe p
cartas do poeta, estava no primeiro canto; começa
pela apparição do licenciado Pero Perez, Cura do l
gar da Mancha, que vinha do outro mundo pedir
Garrett que o livrasse da pena em que andava, por
em castigo de ter condemnado á fogueira todas as
vellas de cavalleria da bibliotheca de Dom Qui
fôra tambem condemnado depois de morto a não
o descanço da sepultura em quanto não appar
um poeta que tornasse a pôr em voga os poem
amor e de galanteria, dos donaires e façanhas
lheirescas. Então Garrett, para tirar da pena
pobre alma do licenciado Pero Perez, escolhi
sumpto da façanha dos Doze de Inglaterra.
elenco do primeiro canto se vê que Garrett
estylo caprichoso e digressivo de Byron, que j
na *Dona Branca,* e que já no seculo XVI usár
Mas agora os tempos eram outros: a renas

(1) *Romanceiro,* t. I, p. XIII, ed. 1843.

antica exigia mais respeito na obra da reconstruc-
io, do que tres seculos antes a Renascença classica na
a obra de desauthoração da edade media.

Depois de entrar no cêrco do Porto, Garrett pas-
u para o Corpo do Batalhão Academico, aonde rece-
u o n.º 72; era seu coronel J. P. S. Luna, a quem
dicou o romance historico *O Arco de Sant'Anna,*
endo: «Escrevi-o estando ás ordens de V. S., que
ntas vezes me dispensou do serviço da peça e do fu-
para me deixar rabiscar com a penna. Dizia V. S.,
e não era menos util o serviço que eu fazia...» (1)
te romance, tentativa no genero novo encetado por
alter Scott, que tirava a sua poesia das reconstru-
es archeologicas do passado, foi por assim dizer en-
ndrado entre «as historias que se contavam á noi-
no refeitorio dos Grillos, convertido em casa de tri-
lio e bambochata de maganos estudantes» do Corpo
ademico. Garrett, sem o sentir, approximou as duas
cas, a da independencia burgueza que vence o des-
ismo episcopal com a da independencia popular que
tava para aniquilar o despotismo da realeza. As
s épocas explicam-se; foi por isso e por este raro
o do artista que o publico gostou tanto da novella.
nbem no cêrco do Porto se encontrou o seu amigo
rculano e aí firmaram a santa camaradagem em que
npre viveram. Em 1834 havia terminado a guerra
il, e triumphado a causa da liberdade. Garrett não
occupava ainda da restauração do theatro; parece

(1) *Arco de Sant'Anna,* t. I, p. XXIV.

Este achado despertou-lhe o gosto: «Desde ]
me voltou a Lisboa o milagrosamente escapad
ceiro, e ainda não passei verão que lhe não d
ma das horas descuidadas que n'aquella quad
de dar a estas occupações mais leves ou nenhu
No trabalho de collecionação do *Romanceiro*,
rou *outo annos*, até 1842, Garrett foi coadj
varios anonymos que lhe mandavam as versõ
ciaes; Castilho deu-lhe uma versão do *G*
«Mr. Pichou, bem conhecido em Lisboa, qu
mamente consul francez no Porto e agora cre
Barcelona, tinha começado a formar em 1
uma pequena collecção de xacaras portuguez
tambem me aproveitei. Mas o incansavel c
quem mais obrigações devi em Portugal foi o
discipulo Emygdio Costa, advogado n'esta
pouco falecido, que generosamente me con
larga collecção principalmente feita nas dua
n'aquelle verdadeiro coração e âmago de Por

odos estes cavalheiros me tem ajudado com indicações, ivros, folhetos antigos e copias laboriosamente escri- tas sob o dictar dos rusticos depositarios das nossas radições populares.» — «O snr. Herculano, bibliothe- ario da real bibliotheca da Ajuda, com cuja provada misade me honro tanto quanto a nação deve gloriar- de seus escriptos, tambem me tem ajudado não pou- com os preciosos achados que no seu incessante la- ar das minas archeologicas tem encontrado e repar- lo commigo.» (1) Garrett deveu a Herculano a ex- cação das palavras *malado* e *maladia* que apparecem s romances populares; mas nem um nem outro sou- por ellas deduzir que o romance pertencia a essa la raça dos Mosarabes e que eram contemporaneos revolução politica que originou os Foraes. Garrett procurava nos romances populares o espirito, ou o nio nacional; tinha em vista embellezar a linguagem, rigir ou enlaçar melhor as situações dramaticas, e imorar a versificação; para isto fazia de muitos ro- nces um só com uma extenção que o povo não sup- ta. Levava em vista um fim bom, mas abaixo dos da Arte: o fazer com que se gostasse dos roman- do povo, que se não rissem da sua rudeza. D'este do como podia descobrir o mais bello problema de nographia que se encerra nos Romances Peninsu- s? Depois d'este periodo Garrett entrega-se unica- nte á restauração do Theatro.

(1) *Romanceiro*, t. I, p. XVI a XVIII, ed. 1843.

CAPITULO IV

## Nova feição dramatica de Garrett

A nomeação de Garrett pelo governo septembrista pa
sentar um plano de restauração do theatro nacional
outra vez para a litteratura dramatica — Origem do
*Gil Vicente.* — O que Garrett deve á edição das (
Gil Vicente feita em Hamburgo. — Erros do *Auto* ]
de estudo de Gil Vicente. — Analyse do drama. — /
ções nacionaes inspiram-lhe o *Alfageme de Santar*
lenda da *Chronica do Condestavel.* — Exposição d'
gundo drama. — Erro na tendencia historica.

Em 1835 Agostinho José Freire referendo
creto em que procurava dar vida á arte nacio
Theatro; o assassinato ou a vergonha nacional
te d'este homem prestante interrompeu a prime
tativa para desenvolver-se entre nós a litteratu
matica, e coube a Manoel da Silva Passos a g
ter levado por diante a obra de restauração.
de Septembro de 1836 Garrett foi convidado p
portaria a apresentar ao governo um plano
fundação e organisação do Theatro nacional. (1)
mos por ora de acompanhar os longos trâmites
passaram para chegar a construir o edificio
nova scena portugueza, uma Inspecção gera
Conservatorio da Arte dramatica; vejamos co

(1) Vid. infra no liv. x, este longo processo officia

-rett se apaixonou pela empreza que lhe commetteram, e como d'ella tirou inspiração para escrever o primeiro drama, em que, abandonando a poetica dos tragicos francezes do seculo XVIII, abraçava as ideias do Romantismo. Estava a este tempo em Portugal uma excellente companhia franceza, dirigida por Mr. Emile Doux, que se reuniu com os actores do Theatro da Rua dos Condes, ensinando-lhes tambem a nova arte de declamação. (1) Garrett aproveitou-se d'estes elementos, e para interessar o publico e provocar no governo o intento de levar por diante a edificação do theatro, escreveu o drama o *Auto de Gil Vicente*. Garrett havia sido nomeado Inspector geral dos theatros em 22 de Novembro de 1836; a sua posição official, a preponderancia que tinha entre os actores, abriam-lhe ensejo para dar largas á predilecção dos seus primeiros autos. Ninguem será capaz de suspeitar que a penna que traçou a *Mérope*, o *Catão* ou o *Corcunda por amor*, viria a ter o magico condão de consubstanciar em um drama o pensamento da restauração do Theatro. A emigração em Inglaterra e França mostrou-lhe novos horisontes; viajando n'estes centros da civilisação em um tempo de grandes commoções politicas, artisticas e litterarias, Garrett em todos os seus livros nada diz do que o impressionou, nada conta das suas communicações, não perdendo occasião para falar sempre e todo o proposito nas mais exiguas circumstancias da

(1) Vid. supra, liv. VIII, p. 89.

sua vida. Apezar de tudo o espirito do tempo pe trou-o, e fel-o: «olhar para a restauração ou an fundação do nosso theatro como para um objecto sa cto e sublime, uma questão de independencia naci nal.» (1) Garrett escreveu o seu primeiro drama ro mantico dominado por esta ideia; adorando sempre personalidade que o desvanece, diz ácerca do *Auto d Gil Vicente*, e do tempo em que o compoz: «Foi er Junho de 1838. O que eu tinha no coração e na cabe ça—a restauração do nosso theatro, seu fundador Gi Vicente, seu primeiro protector el-rei Dom Manoel aquella grande epoca, aquella grande gloria, de tud isto se fez o drama.» (2) O artista tinha todas estas ideias mal definidas no seu espirito, em uma especie de miragem intellectual, contentou-se com a exteriori dade das tradições, não ultrapassou os limites da scien cia do vulgo, e por isso foi comprehendido, e por isso o seguiram. Não podia fazer um trabalho como o de Lessing, porque faltava um publico de pensadores; ai d'elle se tivesse pulso para compôr um *Nathan o Sabio*, ou começar a regeneração da arte scenica pelas abstracções criticas de uma *Dramaturgia*. Assim a sua obra foi como o clarão da labareda, brilhou e extinguiu-se de repente; o publico fascinou-se, e quiz mais. Garrett alimentou-lhe o desejo, mas não pode deixar successores. Qual seria o motivo porque Garrett co-

(1) *Obras*, t. III, p. 303.
(2) *Idem*, ibid., p. 148.

meçou pelo *Auto de Gil Vicente?* que circumstancias o levaram a conhecer o typo heroico do primeiro fundador da scena portugueza? Lendo-se todo o seu volume não se acha a minima indicação; podemos com certeza determinar as causas que o levaram a escolher o vulto de Gil Vicente, que uma ingratidão menos digna da alma de artista lhe fez calar. O renascimento da sua paixão pelo theatro foi devido ao apparecimento dos Autos de Gil Vicente publicados em Hamburgo em 1834; n'essa nova edição encontrou a tragicomedia das *Côrtes de Jupiter,* (1) sobre a qual bordou o seu drama. Sabe-se tambem que Garrett, ainda no desterro, teve intimas relações de amisade com José Victorino Barreto Feio, vivendo na mesma casa e aquecendo-se ao mesmo lume; só em 1837 é que a edição de Hamburgo lhe chegou á mão. Elle não estava em estado de apreciar litterariamente esse trabalho nem de avaliar o seu alcance, mas a sua intuição de artista fel-o presentir que n'aquelles velhos Autos estava viva a tradição do theatro portuguez. Em 1833 José Victorino Barreto Feio soube da existencia do velho livro de Gil Vicente na bibliotheca da Universidade de Goethingen; seria com certeza informado da existencia d'aquelle monumento pelo snr. Monteiro que estava estabelecido com uma casa de commercio em Hamburgo. Lê-se na Advertencia: «Sem perda de

(1) *Obras de Gil Vicente,* t. II, p. 396. Vid. *Historia do Theatro portuguez,* t. I, p. 117, aonde se analysa esta tragicomedia.

tempo nos *apresentámos* n'aquella cidade, onde em
nos de um mez tirámos uma mui fiel copia d'aqı
precioso livro... » (1) Como os livros da biblio
ca, não eram facultados aos extranhos á Universi
de Goethingen, serviram-se os dois benemeritos
triotas da intervenção do estudante portuguez Ant
Menezes Drummond, que assim obteve o exem
Antes de um mez o livro foi reclamado pela biblio
ca, e com extraordinarias fadigas se pôde termin
copia dentro do praso prescripto e quando já a f
armada se exigia a entrega do monumento. Ga
não reconheceu o serviço que lhe prestaram os
salvadores do principal thesouro da nossa littera
dramatica: o seu silencio torna-se criminoso. Ma
a justiça que os nomes de José Victorino Barreto
e José Gomes Monteiro recebam na historia do the
portuguez glorificação e respeito pelo bom serviço
lhe prestaram.

Garrett folheou, mas não leu os Autos de Gil
cente; a sua vida politica em 1837, os seu imme
cuidados para conservar as galhardias de rapaz co
cosmeticos de uma dama romana, as intrigas de a
va que o absorveram em Lisboa, não lhe deixavam t
po para pensar e estudar. Não leu os Autos e a p
está no typo de Gil Vicente, na fórma como o co
beu, no caracter histrionico que lhe deu, na dimi
parte que assigna no drama a este vulto moral

(1) *Obras* de Gil Vicente, t. I, p. IV.

ulo XVI. Bastava lêr sómente o ensaio biographico
a sentir a tristeza profunda que causa o vêr Gil Vi-
te perseguido pelo poder clerical que espalhava a
ra lenda d'elle ter desterrado para a India seu fi-
, com inveja do talento precóce que revelara! Já se
exigia que soubesse que este filho, citado nos *Com-
tarios de Affonso de Albuquerque,* fôra para a In-
é verdade, em 1512, como Secretario de uma Em-
xada; mas o que não inspira esta tremenda injus-
! Veria por esses Autos, como no da *Feira,* como
da *Fragoa de Amor,* como no da *Exhortação de
rra,* até que ponto a liberdade e independencia de
Vicente o levava a proclamar a Reforma e a secu-
sação da sociedade portugueza, na côrte de um rei
tico. Não o faria um plebeu farçante, eclipsado
te do personagem Garcia de Resende, quando elle
citado com a auctoridade de um philologo nas
mmaticas de Fernão de Oliveira e de João de
ros.

O caracter de Paula Vicente tambem está mal
prehendido. Como é bella a tradição contada no
*husiasmus poeticus,* do Padre Antonio dos Reis,
le se lê que Paula ajudava seu pae na composição
Autos! Garrett deu-lhe a pequeneza feminil e in-
ada em que ella amúa com o pae, disputando a
e de uns poucos versos que soavam bem entre
utros. Esta predilecção e respeito por seu pae Gil
ente, é um dos caracteristicos de Paula, como se
z do Alvará em que se lhe concede o privilegio

da primeira edição dos Autos, comparado com o pr-
logo vacillante de Luiz Vicente. Garcia de Resen-
tambem está mal comprehendido; apparece no Au-
como um erudito que vem dar côr local e da época
quando pelo que se vê no *Cancioneiro geral,* elle se
distinguia nos serões do paço pelas suas satyras e co-
plas de folgar ou de burlas. Nas *Côrtes de Jupiter,*
Gil Vicente deu-lhe a honra de cital-o pelo seu nome,
chasqueando a sua obesidade e a muita sciencia de
todas as cousas e muitas outras mais, no verso:

E ainda que tudo entende, etc.

Com mais verdade historica, a parte comica do
imaginado histrião Pero Çafío devia ser feita por Gar-
cia de Resende, e d'este modo evitava-se uma scena
de amores parodiados, e, no meio dos gracejos, era
Gil Vicente quem se tornaria o vulto principal, porque
os dois poetas picavam-se mutuamente, como se prova
pela decima tão citada da *Miscellanea.* Devera tam-
bem figurar no drama de Garrett o afamado cortezão
e poeta Jorge Ferreira de Vasconcellos, que assistiu a
todas as festas da ída da Infanta para Saboia. Nas
*Côrtes de Jupiter,* Gil Vicente chasqueava-o por causa
dos seus cabellos alfenados; Jorge Ferreira vinha a re-
presentar esse espirito de reacção classica que atacava
a originalidade do dramaturgo, porque não se entre-
gava á imitação dos modêlos antigos. Garrett conhe-
ceu a necessidade de tocar esta cambiante do espirito

ı litteratura do seculo XVI, que apodava em Gil Vi-
ınte os ultimos restos de efflorescencia da edade me-
ia. Podendo fixar a verdade historica em Jorge Fer-
ira, foi deslocal-a no embaixador Chatel dizendo a
ero Çafío: «O vosso Gil Vicente é um prodigio:
odigio natural e tambem pouco cultivado. Se elle
nhecesse os classicos; se, como o nosso Ariosto, sou-
sse imitar Terencio e Aristophanes; se aprendesse
regras d'arte!... PERO: Havia de ser um semsa-
rão insulso e insipido segundo a arte...» Se em vez
Pero Çafío dissesse estas cousas o Infante D. Luiz,
lmirador e imitador de Gil Vicente, tudo contribuia
ra tornal-o centro da acção. O typo de Bernardim
ibeiro está chateaubrianesco, de um melancholico
ngado, divagando em longos monologos como um
éné, dizendo banalidades de poeta não comprehen-
do; pelo contrario o seu caracter de trovador, a tra-
ção provençalesca que representa, obrigava-o a uma
ssividade mais silenciosa, a incommodar-se com os
ıtros poetas palacianos que assistiram ao Auto, como
istão da Cunha ou o Estribeiro-mór, que versejavam
m o minimo sentimento. Era d'estes que devia par-
r a admiração pelos classicos, e como um signal da
a paixão pelo passado, Bernardim Ribeiro tomaria
defeza de Gil Vicente. O typo de Dona Beatriz, a
ımorada Infanta, tambem não é verdadeiro; Garrett
rna-a uma criatura vaporosa, capaz de se impres-
onar e de corresponder ao amor de Bernardim; mas
historia está em desaccôrdo, porque Spon na *Histo-*

*ria de Genova* a pinta taciturna, intratavel,
da *morgue* da casa real. Tem estes perigo
historico; não basta o scenario nem o vest
caracterisar a época. Dom Manoel, anda no
Garrett muito falador, como um rei phil
Allemanha; o velho Bartholomeu Torres d
comprehendeu-o melhor, tornando-o persona
na sua comedia *Trophea*. Eram estes os co
Portugal, escrevia Spon, recolhendo as vo
quito da Infanta Dona Beatriz.

Aonde Garrett se mostrou artista, cread
ginoso foi nas situações do drama, que bor
um fundo tão esteril. A tragicomedia das
*Jupiter* de Gil Vicente, é uma especie de E
matico, como os que se usavam no theatro
quaes miudamente descreve Fernão Mendes I
Vicente não ignorava esta origem, e elle m
screvendo o modo como será acompanhada n
gem a Infanta Dona Beatriz, diz, falando d
Dom João:

> O principe nosso senhor
> Irá em quatro rocins
> Marinhos, em um andor
> Do ouro que melhor for
> Em toda a terra dos Chins.

Garrett conhecia a lenda dos amores de E
Ribeiro e da Infanta portugueza, conservad
noel de Faria e Sousa; quem, tendo a sua

se não inspiraria d'esta rubrica das *Côrtes de Jupiter*: «A tragicomedia seguinte foi feita ao muito alto e poderoso Rei Dom Manoel, o primeiro em Portugal d'este nome, á partida da illustrissima Senhora Iffanta D. Beatriz, Duqueza de Saboya: da qual sua invenção he: Que o Senhor Deos, querendo fazer mercê á dita Senhora, mandou sua Providencia por mensageira a Jupiter, Rei dos Elementos, que fizesse Côrtes, em que se concertassem Planetas e Signos em favor da sua viagem. Foi representada nos Paços da Ribeira, da cidade de Lisboa, era de 1519.» No fim da Tragicomedia, depois de comparecerem os elementos, Jupiter, Marte, Sol, Lua, Venus, apparece uma Moura encantada, chamada Taes: «a qual entra com terçado e *annel* e didal de condão», entrega-o á nova Duqueza de Saboya, dizendo que o annel lhe dará tudo quanto pedir, que lhe descobrirá todos os segredos. Sobre estas duas circumstancias architectou Garrett o drama; appresenta Bernardim, perdendo para sempre os seus amores, a entrar em scena disfarçado na figura de Moura Taes, e logrando a boa fé de Mestre Gil Vicente, em vez de entregar á Duqueza o *annel* magico, metter-lhe no dedo a antiga e agora inutil prenda de amor. A lembrança é feliz e graciosa, mas não bastava para um drama regular. Garrett funda sobre esta situação o primeiro e segundo acto. O terceiro seria impossivel de formar, se a propria realidade historica não viesse supprir ou auxiliar a imaginação: a Infanta Duqueza embarcou a 5 de Agosto de 1521, na nau Santa Catherina do

Monte Sinay, e no outro dia se deu a bordo um sará[o]
e só a 7 de Agosto é que partiu a frota. O snr. He[r]-
culano descobriu na Bibliothèca da Ajuda um man[u]-
scripto descrevendo a partida da Infanta Dona Beat[riz]
para Saboya, e por elle se conhece que o Duque D[om]
Carlos separou Dona Beatriz dos cavalleiros portu-
guezes que a acompanhavam e os tratou muito mal. (1)
Ácerca da memoria manuscripta, é o proprio snr. Her-
culano que a considera de alto valor, e a transcreve
por inteiro: «porque d'ella se podem deduzir violentas
suspeitas que favoreçam a tradição dos amores da In-
fanta com o poeta.» Garrett aproveitou-se d'esta cir-
cumstancia, e formou a intriga do terceiro acto nas
suspeitas dos ardilosos embaixadores, que procuram
certificar-se da paixão de Bernardim que adivinham.

Apesar de Garrett haver escripto o drama em Ju-
nho de 1838 e Herculano publicar o documento coevo
em 31 de Agosto de 1839, é innegavel que lhe foi com-
municado, e que por elle se terminou o *Auto de Gil Vi-
cente*. Em outro logar Garrett agradece a Herculano
a offerta de dados archeologicos.

Dando publicidade á descripção da Ida da Infanta,
diz Herculano, a proposito do drama, como quem se
compraz de ter contribuido para elle: «Estes amores,
celebrados já por Faria e Sousa, deram ainda ha pou-
co materia ao (em tudo) primeiro drama dos que vie-
ram começar a epoca do renascimento do nosso thea-

(1) Publicado no *Panorama*, t. III, p. 276.

tro — o *Auto de Gil Vicente* do snr. Garrett. Esta tradição tão poetica, andava sepultada por livros velhos, antes de apparecer no theatro, onde se tornou popular. O genio a restituiu á memoria dos homens, dando-lhe nova vida e novas galas e formosura.»

Eis como Garrett recortou este gracioso quadro matisado pela tradição dos amores de Bernardim. Passa-se o primeiro acto em Cintra; no pateo do palacio, Pero do Porto ou Pero Çafío, talvez algum cantor da capella real, porque na tragicomedia vem citado n'estes versos:

> Com elles Pero do Porto
> Em figura de çafio,
> Meio congro d'este rio,
> *Cantando* mui sem conforto, etc.

Pero do Porto está estudando o papel que hade representar e cantar no Auto. Anda de um para outro lado trauteando o romance popular que Marte offerece para perpetuar a partida da Infanta: «Niña era la Iffanta, etc.» A madrugada mal despontava; e quando grunhia contra estas coplas ensoadas por Gil Vicente, vê saír Bernardim Ribeiro todo embuçado, e de cara coberta pelo sombreiro, que vinha acompanhado de Paula Vicente. O poeta acabava de ter os ultimos colloquios com a Infanta; n'esse mesmo dia á noite era o magnificente saráo da partida. Bernardim quer esconder-se de Pero, mas cáem em conversa; o poeta devaneia largamente, Pero responde-lhe em estylo de San-

cho. De repente a conversa anima-se: «BERNARDIM: Levam mascara as figuras? — PERO: Mascara! só se fôr a Moura Taes, a moura encantada que vem no fim. É verdade, sim, de mascara ha de ir a moura Taes, a que entrega o annel á Infanta Duqueza. — BERNARDIM: Como disseste? um *annel?*» Illumina-se a alma do poeta com esta descoberta; é d'aqui que nasce o interesse de todo o drama, e sobre o qual se tece a intriga do primeiro acto. Bernardim sáe apressado, porque os embaixadores italianos andavam já tomando o fresco nas avenidas do parque de Cintra. Eis que chega o italiano Chatel, vem arteiramente para fazer falar Pero Çafío; pergunta-lhe pela Duqueza: «É muito moça a infante; e tem comtudo um cabedal de instrucção que admira. (Alludindo a seu mestre e amante Bernardim Ribeiro.) Lê muito, folga com livros de cavalleria e Cancioneiros, (Alludindo ao livro das *Saudades)* protege muito os homens de letras... A proposito, que é feito do seu mestre de litteratura e poesia?» Pero, apezar da sua pouca argucia, não escorrega, e logra Chatel, o secretario da embaixada. Dom Manoel entra com a Infanta e toda a côrte, para passear nos jardins de Cintra, discorrem sobre as navegações e conquistas de Portugal; Beatriz cansada, pede para ficar atraz da comitiva, acompanhada por Paula Vicente; el-rei manda que o Bispo de Targa lhe faça companhia. Beatriz, para confidenciar com a sua amiga, despede o Bispo, mandando-o para as suas devoções. Ficam sós; a infanta conta a extrema angus-

que está ao arrancarem-n'a ao seu amor e ca-
n'a com um principe extranho. O acto é peque-
ıre de situações, mal travadas e não deduzidas
as outras; mas o defeito não é do artista é do
to, que é acanhado segundo a historia, mas in-
egundo a natureza.
segundo acto passa-se nos paços da Ribeira.
o, alí se representou a tragicomedia das *Côrtes
iter.* Paula Vicente ama silenciosamente Ber-
Ribeiro; sente-se humilhada pelo mister de
n'isto recebe um bilhete do apaixonado trova-
lindo para lhe obter licença para entrar na sala
io. Á ultima hora a actriz Joanna de Taco não
zer o papel de Moura Taes, porque embirra com
ıncia mascavada dos versos que recita. Nos
le Gil Vicente, lê-se este nome:

> Joanna de Taco, no mar
> Em gram centola tornada, etc.

Vicente apoquenta-se com os actores, mas
nanda entregar uns fatos a Bernardim para
ntrar a titulo de figura do Auto. No meio do
hega o poeta; Gil Vicente cuida que elle vem
r o Auto; maravilha-se quando sabe que é para
ambem e representar no tablado. Paula arran-
papel de Moura Taes, porque representa com
ı. Depois de estarem todos os actores a postos,
ςem avisa, que el-rei já está na sala do docel.

e fervente, Bernardim prorompe em um ly
goso, que assusta a duqueza e os que sabia
gredo. Gil Vicente, diz á parte: «Endoudec
perdido. E o meu Auto, o meu nome! E os
Deus se compadeça de mim.» A Infanta d
alí terminava o Auto, mas a côrte levanta-se
ta. É aqui que nascem as suspeitas do seci
embaixada.

O terceiro acto passa-se a bordo do gal
Catherina; as scenas são conversas e despedi
cia de Resende suspira pela côrte de Dom J
Infanta fica só, na recamera da nau, lendo o
*Saudades;* Garrett escolheu com felicidade
do Rouxinol que veiu pousar-se em um ram
se afogou a cantar, a cantar, que cahiu na
foi levado sobre aquella agua. Paula Vic
tambem despedir-se e confidenciar. Bernar
rece na recamera; Beatriz desfallece. Aqui
gem de Garrett está abaixo da situação.

mover-se, e então Bernardim protegido pelas sombras da noite atira-se ao mar.

É impossivel fazer mais com tão poucos elementos; os dramas historicos tem isto; as faculdades que se deviam empregar para comprehender a vida e penetrar a verdade dispendem-se em fazer um gracioso embrechado das reliquias poeticas da tradição. O *Auto de Gil Vicente*, apesar da sua bellesa, é uma creação artificial; não tem uma unica scena com um lampejo shakespereano; a linguagem é pittoresca mas sem aquelles largos traços que se convertem em maxima eterna. N'este drama, Garrett patenteia um segredo que elle usa na linguagem dos seus dialogos e que ajuda o actor na declamação, tirando-lhe pelo modo de construir os periodos a monotonia do discurso. Eis um exemplo: «Gil Vicente: Oh Paula, Paula, que me dirás tu d'aquelles versos da Providencia. = Paula, *(seccamente)*: Que eu fiz. = Gil Vicente, *(resentido)*: Que fizestes, não ha duvida, foste tu; quem t'o nega? Fizestel-os para gloria do teu pae, que te creou *(com lagrimas nos olhos)*, que te trouxe ao collo, que te serviu de pae e de mãe... Levou-nol-a Deos, tua mãe, e eu fiquei para velar as noites ao pé do teu berço, roendo nas unhas muita noite de inverno, e fazendo trovas em quanto dormias, acalentando-te quando rabujavas. = Fizeste, Paula, são teus os versos: e eu que em ti puz minhas esperanças, ensinei-te quanto sube, dei-te mestres de tudo. Poucos letrados sabem tanto em Portugal: d'isso te presumes e tens rasão: mas eu é que

te fiz o que és, minha filha; cuidei que te lembravas mais d'isso que dos versos que compunhas...» (1) É este o trecho mais bem escripto do drama, e na verdade encerra dôres que tem de mover todas as gammas da declamação.

O *Auto de Gil Vicente* tambem mereceu as honras da critica litteraria. (2) Mas essas criticas revelam uma grande pobreza de senso esthetico; a primeira caracterisa este drama como *mixto:* «O genero pertence ao que talvez se possa chamar *classico-romantico,* ou romantico moderado; é um meio termo entre a *absoluta* e *republicana* independencia poetica de Shakespeare e os servis regulamentos do *pautado* Racine e de seus imitadores.» Era um drama entre duas aguas; nunca a intelligencia humana, quando se revela com espontaneidade, pode conservar uma justa proporção entre o franco e o convencional, entre o largo e o mediocre. O critico classificava Garrett, pensando que o elogiava, entre Crabbe, Chateaubriand e Lamartine, combatendo com a castidade das suas concepções Byron e Victor Hugo. Infelizmente Garrett, quando emigrado, recebeu o baptismo da Restauração e começou entre nós a revolução romantica por essa phase; criticando qualquer dos seus escriptos, começavam sempre pelo gasto nariz de cêra: *La mère en permettra la lecture à sa fille.*» A este mesmo tempo Herculano tam-

(1) Acto II, scena 3.
(2) Vid. *Diario do Governo,* n.º 213, de 10 de Setembro de 1838; e *Chronica Litteraria,* n.º 1, de 1840.

eveu um drama em tres actos o *Fronteiro de* Caíu-se no genero historico, e a mocidade que ı ás provas do Conservatorio não soube vibrar da. Sobre um episodio da vida de Gil Vicen- um outro drama em tres actos e em verso, in- *Auto por desaffronta.* (1) Funda-se sobre o ue levou Gil Vicente a escrever a Farça de *reira;* o vulto do poeta apparece triste, e ven- çado a fazer rir a Côrte, nas occasiões em que lhe sangrava. A lenda da expatriação de seu ıpparece propalada pela classe sacerdotal que ıva.

*hronica litteraria* publicou a snr. Braamcamp critico sobre o drama de Garrett, fazendo ua valia principalmente pela comparação com em que estava o theatro. Aí diz: «Se um Go- Xavier, ainda enriqueceram o nosso theatro, s scintillantes estrellas em céo nubloso.» O cademico ainda estava no estado d'aquelles ravam as traducções que João Baptista Go- das tragedias francezas. Em um Soneto de ıngelista de Moraes Sarmento escripto antes encontramos um tremendo elogio ao actor ) representava a traducção do *Fayel:* «*A José Ferreira de Sousa Lopes, primeiro actor do do Porto:*

*'orrentes*, p. 147 a 226.

Tu, que o bravo *Fayel* representaste,
Que tanto em cega furia e raiva ardeste,
Que inda mais que *Fayel* te abrazlaste:
Só c'uma carta, que cioso lêste
A gloria dos Portuenses elevaste,
E o orgulho dos Romanos abateste. (1)

As traducções de Gomes eram representadas com este apuro. No apreço de Antonio Xavier, Braamcamp não foi mais feliz; apresenta-o como um astro scintillante, quando já a critica o havia destituido. É curioso o seguinte soneto, escripto antes de 1808 á actriz Josepha Thereza Soares, que representava no Theatro do Porto no drama de Xavier, *A Escrava de Mariemburgo*:

Fiel ás leis da critica severa,
  Eu não posso applaudir o inculto escripto,
  Forçada acção, dialogo exquisito,
  Que ás vezes no da farça degenera.
Sim, Josepha, o bom senso não tolera
  Que se falte ao que a historia nos tem dito:
  Ver Pedro o Grande um Pedro pequenito,
  E ouvir baixa mulher ralhar tão fera.
Mágoa foi, (pelo menos, mágoa minha)
  Que empenhasses calor, talento e arte
  Na fria *Escrava*, producção mesquinha.
Porém, já n'isso a industria teve parte:
  Quizeste, dando brilho ao que o não tinha,
  Dar-nos rasão maior para louvar-te. (2)

Este juizo coincide com o de José Agostinho nas *Pateadas;* Braamcamp equivocava-se querendo deri-

(1) *Poesias*, p. 42.
(2) *Id.*, p. 44.

var a traducção restaurada por Garrett, d'estes dois dramaturgos. Falando do estado do Theatro de S. João no Porto, antes da reforma de Garrett, diz que muitos actores se apresentavam ebrios na scena. Para completar esta noticia, eis o elenco da Companhia portugueza d'esse Theatro em 1836:

ACTORES:

Thomaz de Almeida e Silva.
Francisco José Pereira Rainha.
Francisco Martins d'Almeida.
Antonio Manoel de Lima.
Manoel José Monteiro.
José Pereira Rainha.
José Pinto Soares.
José Antonio de Lemos.
Luiz José d'Almeida Rigor e Mello.
Francisco José Pereira.
Diogo José Guedes.
José Antonio Pastor.
Antonio Turchi.

ACTRIZES:

Maria Amalia de Almeida.
Gertrudes Angelina da Cunha.
Maria Emilia de Amorim.
Gabriella Florentina.
Anna Carolina de Almeida.
Ludovina Teixeira de Mello.
Maria Carolina de Figueiredo.
Gabriella Portuense da Cunha. (1)

(1) *Almanak do Porto*, para 1837, p. 133.

Eschola de Declamação, e já em 1840 em
D. Maria II declarava as suas grandes esper
pois de haver escripto o *Auto de Gil Vicent*
o drama historico *Philippa de Vilhena*, pa
presentado pelos discipulos do Conservatorio
tro do Salitre, em 30 de Maio de 1840, pc
do anniversario da rainha. (1) O drama
anonymo e com o titulo *Amor e Patria;* r
ram-no os alumnos: José da Silva Reis, Mar
cimento Barata Salgueiro, José Gerardo M
ria José dos Santos, Candido J. X. Lopes
Joaquim Pereira, Vasco da Gama Cabral,
Caetano Lobo, e José Gonçalves. (2)

O drama *Philippa de Vilhena,* funda-s
cção da Condessa de Athouguia armar para
ção de 1640 os seus dois filhos; para dar
formosa lenda, Garrett recorreu a uns am
D. Leonor, e seu primo Dom Jeronymo de

*Catão:* ía-se compondo e ensaiando, acabou-se e representou-se.» Na primeira vez que se representou, Garrett apenas havia esboçado o drama, sendo a linguagem escripta pelos professores da Eschola de Declamação Cesar Perini de Luca, João Nepomuceno de Seixas, e José Augusto Leal. Cesar Perini punha em prática o systema do theatro italiano convertendo uma *commedia dell arte* em *commedia sostenuta;* para a representação Garrett serviu-se do segundo acto, e para a impressão refundiu tudo de novo. Esta origem explica a fraqueza do drama *Philippa de Vilhena,* pobre de acção em um periodo tão rico de grandes lances e commoções. No seu prologo, Garrett colloca-o acima do celebre *Pinto* de Lemercier. Sobre esta mesma época já citamos o drama *A Revolução de Portugal,* escripta em 1808 por José Anselmo Correia Henriques; não tem episodios de amores, mas falta-lhe a graça que Garrett sabia dar ao que escrevia. José Anselmo Correia Henriques foi Consul em Hamburgo, aonde se distinguia pelos seus bons ditos, e por uma grande tendencia para não reconhecer credores. Quando já não tinha quem lhe fiasse ao menos o indispensavel para o sustento de um dia, convocou todos aquelles a quem devia, fez-lhes um discurso longo e sentido, e depois de muitos argumentos e protestos, chegou a convencer que pagaria integralmente a todos os seus credores. Para prova do que dizia, leu uma lista pela ordem das antiguidades; mas quando os cavalheiros se retiravam esperançados, José Anselmo preveniu a todos,

de que aquelle que primeiro lhe pedisse dinheiro recu ria para o fundo da lista.

É provavel que Garrett tivesse conhecimento d drama de Correia Henriques, quando diz: «*Não se qui pintar a acção* exterior de uma revolução, como e: tantas composições modernas, nem *em todo o seu mo vimento interno*, como no citado *Pinto*, e *em outras muitas.*»

Garrett occupado com os trabalhos da Inspecção geral dos Theatros, e da organisação do Conservatorio, compôz em 1841 o drama historico *O Alfageme de Santarem ou a Espada do Condestavel.* Em Novembro de 1841 fôra torpemente destituido dos cargos que exercia graciosamente, pelo ministerio de Costa Cabral; assim teve o tempo que as suas funcções gratuitas lhe roubavam. No prologo, datado de 1 de Outubro de 1841, diz: «Delineou-se este drama em meados de 1839 e effectivamente se compoz agora.» O poeta occupava a maior parte dos seus cuidados na confecção do *Romanceiro;* a influencia d'esta predilecção apparece no *Alfageme,* que abre com a melopêa do *Conde da Allemanha,* repetindo-se no decurso da acção estrophes do *Conde Alarcos.* Queria rehabilitar pelo theatro o gosto da poesia popular; era preciso coragem para fazer cantar em scena o velho romance peninsular, que ainda hoje nas collecções em que anda recolhido, é regeitado pelo facto de ser uma cousa sabida pelos velhos e criadas. É este o juizo que a classe media faz das ricas epopêas mosarabes. Quando um povo perde o senti-

ento da sua poesia, a nacionalidade tambem se torna na abstracção sem sentido.

Depois do typo de Gil Vicente, Garrett explorou vago resentimento que o povo conserva de Hespana, appresentando-lhe o venerando Dom Nuno Alvres Pereira, que o povo, primeiro do que ninguem ntara ajuntando-se á porta do Convento do Carmo depois sobre a sua sepultura.

Garrett adquirira o tino para conhecer que a verdeira poesia reside no povo; ao formar o seu tercei drama romantico, recolheu da *Chronica do Condesbre,* escripta no principio do seculo xv, a graciosa nda do Alfageme. Elle proprio o confessa: «Tomou ra primeira luz do quadro as principaes figuras da teressante anedocta da espada de Nun'Alvares Peira e da prophecia do *Alfageme de Santarem,* tão sinramente contada n'aquelle ingenuo estylo patriaral da primeira *Chronica do Condestavel,* d'onde passu depois para os historiadores e poetas que a repeam.» Garrett não appresentou essa formosa lenda ra se poder fazer o parallelo com o drama. Eis co- ella se encontra no capitulo XVII, completada no pitulo LII do citado monumento: (1)

(1) Pelo seguinte trecho de Azurara, se póde determinar o npo em que foi escripta a *Chronica do Condestabre:*
«Cá sem embargo de se em todollos regnos fázerem geeraes nicas dos rex d'elles, nom se leixa porém de screver aparamente os feitos d'alguns seus vassallos, quando o grandor lles he assy notavel de que se com razom deve fazer apara scriptura; assy como se fez em França do duc Joham se-

«Chegando o Priol, & com elle Nunalurez a S
rem. Nunalurez foy bẽ apousentado em Sãcta M
de palhaães, & hũ dia a tarde depois de çeea say
nalurez a folgar pella praya do tejo afundo contra
cta Eyrea & passou perante a porta de huũ alfa
que moraua acerca da praya, & vyolhe teer a
porta hũa espada muyto lympa & bem guarni
seus guarnimentos, & tomoua na maão & fez pe
ao alfajeme se lhe corregeria assy huũa sua, & el
respondeo que sy, & muyto milhor, & Nunalurez
dou logo por ella, & mandoua dar ao alfajeme q̃
regesse. E em outro dia aa tarde hyndo Nuna
folgar per aquelle mesmo lugar, & chegando aa
daquelle meesmo alfajeme vio ja a sua espada
corregida bem, & muyto a sua vontade, & tomo
sua maão, & foy com ella muy ledo, & mãdou lo
seu comprador que pagasse o alfageme muyto a
vontade, & o alfageme lhe respondeo: Senhor e
agora nõ quero de vos nenhua paga, mas hyrees
to em boora, & tornarees aqui conde dourem, & e
me pagarees. E Nunalurez lhe respondeo, non

nhor de Lançam, e em Castella nos feitos do Cide Ruy
e ainda no nosso regno dos do Conde Nunalvares Perei
qual cousa os principes reaaes nom devem seer pouco c
tes, cá tanto mais a sua honra he alevantada, quanto elle
senhoryo sobre mayores e mais excellentes pessoas...» A
ra, *Chronica da Conquista de Guiné*, cap. I. Esta Chroni
mandada escrever por Dom Affonso V, e terminada a 18
vereiro de 1453; d'onde rigorosamente se conclue, que a
*nica do Condestavel*, aqui citada, é bastante anterior
época.

chamees senhor ca o nom som, mas todauia quero que vos paguem bem. E o alfageme tornou a dizer: Senhor eu vos digo verdade, & assi sera cedo prazendo a Deos. E assi foy verdade que de hy a pouco tempo tornou hy cõde dourem. E elle pagou bem o corregimento da espada como se adiante dira em seu lugar.»

—«Em Santarem auia huũ alfajeme que moraua na ribeyra a sob sancta Maria de palhães; o qual a tempo da morte de Ioão Fernandez andeyro, corregera hũa espada ao condestabre em sendo Nunalurez, & o condestabre lhe mandaua pagar bem seu trabalho, & elle o nom quis receber dizendolhe, que hiria, & vinria muyto em boora a Santarem conde de ourem, & entom lhe pagaria, segundo ja no começo deste liuro faz mençom. Este alfageme era caudeloso & bem andante, & era muy chegado & liado com os castellãos: em quanto em Santarem estiuerom, assi como de nom ser portugues. E tanto era com elles emborilhado que lhe chamauam cismatico, como naquelle tempo chamauam aos maãos portugueses. E por elle assy seer dos cismaticos, hum escudeyro quando el Rey vinha para Santarem despoys da batalha, lhe pedio os beẽs daquelle alfajeme, & ainda ho corpo por captiuo. E el Rey lhe outorgou todo colla maa enformaçam que delle auia. E como el Rey chegou a Santarem o escudeyro tomou logo posse dos beens do alfageme; & ho prendeo como seu captiuo. E a molher do alfageme como vyo seu marido preso, & os beẽs filhados foyse ao condestabre honde estaua r em Santarem, & falloulhe na razaõ que a seu mari-

em approximar o drama da vetusta lenda; esta conserva-se viva, com todo o perfume da crença, como symbolisando o mysterio da voz do povo quando é voz de Deos; o drama, escripto em uma época em que o patriotismo se tornava de convenção, não soube aproveitar-se d'ella, reduzindo-a a um méro accessorio. Garrett bem conheceu que perdia com a approximação da lenda, e apontando sempre em notas e prologos as minimas particularidades de tempo e modo como escrevia ou sentia, omittiu esta circumstancia. Para quem não conhece a tradição do alfageme como se repetia no seculo XV, o drama appresenta algum merecimento de invenção; lido o drama depois d'essas venerandas paginas da Chronica anonyma, fica-se com pena de Garrett; faltava-lhe a intelligencia da reconstrucção do passado pela arte. No *Alfageme* tambem desapparece a limpidez de linguagem, as scenas vem desligadas, e á força de arranhar as fibras patrioticas é que se póde conservar uma platêa attenta. Quando este drama foi escripto, Garrett dispendia o seu espirito pelos camarins secretos das damas lisbonenses; a epoca da Restauração communicara-lhe esse lume de sensualidade que acabou n'elle antes da vida, fazia-o gastar a attenção nos cosmeticos com que pintava a barba e alisava geometricamente o chinó, com que branqueava os dentes postiços, alteando tambem os hombros, e enchumaçando as barrigas das pernas. A sua exterioridade elegante era uma mentira. A fama dos seus habitos não se conciliava com a fama das suas obras; este pos-

tiço arrebicado estava em desharmonia com a ingenuidade espontanea dos escriptos do poeta. Mas quem fez a fama d'esses escriptos, foi o proprio Garrett nos seus prologos e notas, nas suas biographias anonymas, nas suppostas advertencias dos editores; lidos quando o espirito recebe impressões por si, e não pelo que dizem os outros, essas obras em geral revelam uma superficialidade de quem não pensa, e um certo amaneirado de quem não sente. É então que as pertenções a galante do homem se descobrem na ingenuidade affectada do escriptor. O *Alfageme de Santarem* é lindo por ser fundado sobre uma magnifica lenda nacional, mas entra na classe do dramalhão; Garrett era artista, mas era-lhe vedado o vêr para dentro, não teve o *ramus aureus*, de que fala Virgilio, que dá entrada no mundo moral. O typo de Fernão Vaz, como elle personifica o legendario Alfageme, está desnaturado; longe de ser o rude armeiro, que trabalha solitario na sua officina, e que na solidão e na lida revolve na mente as ideias de liberdade e de egualdade, é um director e proprietario de fabrica, rico e insolente. Frei Froilão é um frade velho, bonacheirão, mas sem dignidade; a sua bondade evangelica parece que vem mais da impotencia do que do caracter; em novo teria sido um Frei João, de Rabelais. Garrett não o queria pintar assim, mas escorregou-lhe o pincel; para mostral-o complacente e bom, expõe-no aos dixotes das moças da fabrica do *Alfageme*, que pela sua parte parece pertencer mais ao *povo gordo* da Italia, do que á

classe burgueza, que se ía manifestar em Por-
Frei Froilão mostra o seu amor pela verdade e
stiça andando a ralhar com todos, com uma im-
ncia de velho; com isto queria mostrar Garrett
ito que se lhe tinha, e a antinomia entre as pa-
e as acções. O typo do Condestavel tambem es-
comprehendido; Garrett tocou os traços para
ir bem, mas não teve força; na Chronica anony-
Condestavel apparece-nos apaixonado por livros
alleria, fazendo do poema de *Galaaz* o seu evan-
e promettendo, como esse heroe, conservar-se
e virgem de corpo e alma, para assim tornar-se
ivel nas armas. (1) Que bello elemento para ad-
um espirito, aonde a prophecia do alfageme ha-
ndar o pensamento da victoria! Garrett conhe-
e topico, mas longe de tirar d'elle todas as fei-
o caracter, contentou-se em referil-o apenas;
mparsa diz, depois de um côro: «O Condesta-
que gosta tanto de romances, que está sempre
l'um livro que trata dos cavalleiros da Tavola
da. Se nós lhe cantarmos este romance, quando
r aqui vier depois da batalha?» (2)
gosto poetico dos cavalleiros estava no secu-
em contradicção com os romances populares
ada se não haviam feito notar; ainda o Marquez
tilhana julgava despreziveis os que os cantavam.

*Historia da Poesia popular portugueza*, p. 161.
*O Alfageme de Santarem*, act. v, sc. I.

Os troveiros francezes distrahiam a nossa aristocracia por meio das novas relações com Inglaterra, e a grande poesia das epopêas medievaes mostrava-se-nos já na fórma decadente da novella em prosa. O typo do Condestavel apesar da sua santidade, é representado com pouca poesia. Alda é uma creatura amorosa e quasi mystica, que vem aturbar o enredo com amores pelo Condestavel e pelo Alfageme; disputam-na o coração franco do plebeu, e a longanimidade do nobre; a donzella pela força das circumstancias vem a pertencer ao Alfageme; nada tem de historico, isto é, de symbolo da vida burgueza. Os dois typos Mendo Paes e sua irmã Dona Guiomar, são repellentes, e traidores sem grandeza; comprehende-se um *Ricardo III* com todo o abysmo de seus crimes, por que se descobre logicamente a sua degradação, mas n'estes dois typos não é assim: recebem beneficios immensos do Alfageme que os faz por santa gratidão, e, sem se saber porque, odeiam o seu bemfeitor e quasi que o perdem.

A par de todos estes defeitos, Garrett revela de vez em quando a sua invenção intuitiva; o drama começa no alvorecer, quando entram a bater os malhos nas officinas do Alfageme; canta-se o romance do *Conde da Allemanha*, quando já era sol nado e elle com a rainha dormia. Que bem apropriado! É o povo que começa as revelações pelos seus apodos e parodias; d'aquelle romance para personificar o Conde Andeiro, e a rainha Dona Leonor com quem andava de amores, quem se lembraria, a não ser um artista como Garrett? Du-

an já achava n'este romance uma certa allusão ao con-
e Garci Fernandes. O Alfageme tinha sua costella
e fidalgo, mas como se viu sem parentes e pobre, ape-
ar de ser creado entre pompas, seguiu a profissão de
meiro, e enriqueceu; a familia que o havia protegi-
estava decaída, e era elle quem a titulo de empres-
mo lhe ía facultando os meios; era assim que pa-
va a sua gratidão a Dona Guiomar, e a Mendo Paes
u irmão. Na visinhança da fabrica morava uma ra-
riga chamada Alda, que fôra criada em companhia
Nun' Alvares, e de seu irmão, mas que pela morte
pae d'estes cavalleiros, veiu para a companhia do
lho abbade Frei Froilão Dias. O Alfageme gosta de
da, e á medida que isto se vae conhecendo, Dona
iomar começa a detestar a donzella, e a não reco-
ecer a generosidade do armeiro; Mendo Paes tam-
n se mostra animadverso, por causa da humilhação
devedor, em que anda. Falava-se das revoltas que
eaçavam o reino, por causa dos escandalos da côr-
causadas pela meretriz viuva de Dom Fernando; o
fageme açacalava as suas espadas para o que desse
iesse. Eis que passa por Santarem Nuno Alvares
reira, lembra-se dos seus amores da infancia; n'esta
asião entrega a sua espada ao Alfageme para a po-
este conhece n'elle um rival; Nun'Alv'res pretende
ar com Alda, apesar de estar comprommettido com
na Leonor de Alvim; Frei Froilão prepara uma sce-
em que Alda desengana Nun' Alv'res de que não
lem casar; depois de uma longa conversa com a

donzella, o Alfageme vem entregar a Dom Nuno espada, combate com elle e fere-o em um hombro. Depois dá-lh'a, dizendo que aquelle que a brandir ha de ser sempre vencedor. Dom Nuno parte para Lisboa para juntar-se ao Mestre de Avis, o Alfageme casa com Alda, e antes da batalha de Aljubarrota decorrem dois annos. Quando os Castelhanos entram em Santarem, o Alfageme foge para o exercito de Dom João I; estando preso por accusação de suspeito, consegue evadir-se e faz pender a sorte da batalha para o lado dos portuguezes. Finalmente quando entra em Santarem triumphante, depois de ter gasto toda a sua fazenda em armar o povo, é preso por accusações perfidas do fidalgo a quem protegera. O rude Alfageme ao vêr uma ordem assignada por Dom João I, em que lhe chamava traidor, rasgou-a, dando assim melhor fundamento ao odio de Mendo Paes. Felizmente passou Nun' Alv'res, então Condestavel de Portugal, conhece a infamia e a injustiça, manda que soltem o Alfageme, e para salvar a honra do seu monarcha, diz pela primeira vez na sua vida uma mentira, declarando que a ordem de Dom João I era falsa. O drama termina com um hymno. Confrontado este esboço com a prosa pittoresca da lenda, facilmente se descobre aonde está a verdadeira poesia.

## CAPITULO V

## Garrett e o Frei Luiz de Sousa

Origens do drama *Frei Luiz de Sousa*, em um theatro ambulante da Povoa de Varzim, em 1818. — A *Memoria* de Dom Francisco Alexandre Lobo, sobre a vida de Frei Luiz de Sousa. — Garrett escreve o drama em 1843. — A lenda monastica de Manoel de Sousa Coutinho e Dona Magdalena de Vilhena, como a conta Frei Antonio da Encarnação. — Modificações que Almeida Garrett fez na lenda. — O typo de Telmo Paes.—Lance shakespereano tirado da poesia do povo. A linguagem do peregrino. — Analyse do drama *Frei Luiz de Sousa*.— O Theatro particular de Thalia.— Garrett imita do francez o *Tio Simplicio*, e traduz o *Menteur véridique* de Scribe no *Falar verdade a mentir*.—*A sobrinha do Marquez* e o novo Theatro de Dona Maria II. — Morte de Garrett.

A verdadeira corôa litteraria de Garrett é o drama *Frei Luiz de Sousa;* está traduzido em quasi todas as linguas modernas, e com rasão é considerado o typo da tragedia nova. Em quasi todos os seus dramas romanticos a comprehensão esthetica fica inferior á intuição poetica das lendas populares sobre que trabalha; no *Frei Luiz de Sousa,* o artista penetra a verdade da vida e da natureza offuscada debaixo da pressão moral de uma sociedade funebrémente catholica. A lenda de Frei Luiz de Sousa, tal como anda nas chronicas monasticas, contada por Frei Antonio da Encarnação, Frei Lucas de Santa Catherina, por Frei José da Natividade, por Antonio Touron, Francisco de Santa Maria e muitos outros, é bella; o artista pouco tinha a fazer, se é pouco o trabalho de deduzir das impres-

sões individuaes, recebidas através do prisma religioso, o modo como a natureza sentiu. Garrett reconstruiu tão bem a generalidade, que todas as litteraturas abraçaram a sua creação. As grandes obras têm de ordinario uma origem casual; Lessing e depois d'elle Goethe, receberam em um theatro de bonifrates a ideia profunda do drama o *Fausto;* como por uma analogia de grandeza congenita, a ideia do drama *Frei Luiz de Sousa* foi despertada em Garrett quando fortuitamente viu um arremedo d'este pensamento representado por uma companhia ambulante; na Memoria lida ao Conservatorio, diz o auctor: «Ha muitos annos, discorrendo um verão pela deliciosa beira-mar da provincia do Minho, fui dar com um theatro ambulante de actores castelhanos fazendo suas recitas n'uma tenda de lona, no areal da Povoa de Varzim, além de Villa do Conde. Era tempo de banhos, havia feira e concorrencia grande; fomos á noite ao theatro: davam a *comedia famosa,* não sei de quem, mas o assumpto era este mesmo de Frei Luiz de Sousa. Lembra-me que ri muito de um homem que nadava em certas ondas de papellão, emquanto n'um altinho, mais baixo que o cotovello dos actores, ardia um palaciosinho tambem de papellão... era o de Manoel de Sousa Coutinho em Almada. Fosse de mim, dos actores ou da peça, a acção não me pareceu nada do que hoje a acho, grande, bella, sublime de tragica magestade. Não se obliteram facilmente em mim impressões, que me intalhem, por mais de leve que seja, nas fibras do coração:

as que alí recebi estavam inteiramente apagadas,
ando, poucos annos depois, lendo a celebre *Memoria*
snr. bispo de Vizeu D. Francisco Alexandre Lobo,
relendo, por causa d'ella, a romanesca, mas sincera
rrativa do Padre Frei Antonio da Encarnação, pela
imeira vez attentei no que era de dramatico aquelle
umpto.»

O tempo em que Garrett viu o primeiro esboço de
nedia foi em 1818, como elle confessa em uma nota:
levolvi muitas collecções de comedias famosas, que
bastantes e volumosas as que temos em Lisboa, e
o pude achar aquella que vi na Povoa em 1818.»
em 1821 é que appareceu publicada pela Academia
s Sciencias a *Memoria historica e critica acerca de*
*ei Luiz de Sousa e suas obras*, por Dom Francisco
›xandre Lobo. (1) Pela leitura do Relatorio de
ıncisco Adolpho Varnhagem sobre as peças apre-
tadas ao Conservatorio, lido em 19 de Novembro
1841, ao citar o *Captivo de Fez*, em que Garrett
aborára, é que o pensamento do drama *Frei Luiz*
*Sousa* lhe illuminou o espirito. A confrontação
se drama com o romance de Ferdinand Denis so-
a lenda de Frei Luiz de Sousa, mais o animou a
etar esse bello trabalho: «Versei muito e com muito
acada attenção a *Memoria* que já citei do douto so-
da Academia real de Sciencias, o snr. Bispo de
eu; e colleccionei todas as fontes d'onde elle deri-

(1) *Hist. e Mem.*, t. VIII.

vou e apurou seu copioso cabedal de noticias e reflexões, etc.» Conta-se que Herculano convidára Garrett para passar algum tempo no retiro da Ajuda e alli escrever o novo drama; notou que antes do amigo vinham baús com fatos e cosmeticos, e que vendo o poeta dispender depois o tempo em conversas, se molestára com elle; mas não eram passados muitos dias Garrett apresentava-lhe para a primeira leitura o drama *Frei Luiz de Sousa*. Foi apresentado o trabalho ao Conservatorio em conferencia de 6 de Maio de 1843; logo a 4 de Julho se representou no theatro particular da Quinta do Pinheiro, desempenhando Garrett o papel de Telmo Paes.

Para bem apreciar a criação d'este drama, é indispensavel conhecer a lenda mais pura sobre que Garrett trabalhou, determinar os elementos poeticos que havia a aproveitar, como foram interpretados, e que situações novas introduziu no drama.

Eis a lenda de Frei Luiz de Sousa, como a conta Frei Antonio da Encarnação: «veiu a casar com Dona Magdalena de Vilhena, viuva de poucos annos de Dom João de Portugal, que ficou juntamente com seu pae Dom Manoel de Portugal, primeiro conde de Vimioso, na batalha de Alcacer em Africa, servindo e seguindo a el-rei Dom Sebastião. Com esta senhora esteve casado alguns annos, sem d'ella ter mais que uma filha, que falleceu de pouca edade; até que ambos de commum consentimento fizeram um divorcio santo, e se metteram na religião. — Sobre o motivo proximo que

ram para uma resolução tão notavel, ouvimos falar
amente; porém tomando informação de pessoas
d'isso tinham certa sciencia, achamos que foi o
iinte: Moravam na sua quinta de Almada, e suc-
u que estando ausente Manoel de Sousa Coutinho,
ou o padre Frei Jorge Coutinho seu irmão um dia
cunhada D. Magdalena; estando ambos pratican-
he deram recado que lhe queria um Peregrino, que
a de fóra do reino. E mandado vir á sua presen-
lisse: — Senhora, sou portuguez, fui por devoção
ar os logares santos de Jerusalem, e querendo-me
oltar pera este Reino, me foi demandar um homem
uguez, segundo se colhia do seu falar, o qual de-
de se informar de quem eu era, e como vinha pera
tugal, me encommendou que passasse por esta vil-
e sendo vossa mercê viva lhe dissesse, que ainda
lá vivia quem se lembrava de v. mercê. Isto é o
me trouxe aqui. Ficou D. Magdalena suspensa,
ndo este recado, e perguntou que estatura de cor-
que feições e que côr de rosto tinha o homem de
n déra aquelle recado? O peregrino foi descreven-
dos os accidentes pessoaes assi como os tinha visto
os olhos; e tudo quanto quadrava ao vivo, á pes-
de Dom João de Portugal. Deu um desmaio a D.
gdalena de Vilhena, o que vendo o Mestre Frei
ge Coutinho levantou-se e saíu com o peregrino
a sala de fóra, aonde havia muitos quadros, entre
uaes estava tambem o retrato de Dom João de
tugal, e disse ao Peregrino: — Se virdes a imagem

d'aquelle homem que vos deu o recado em Jerusa
conhecel-o-heis? respondeu que sim; e corrend
olhos pelos quadros sem demora, apontou para o
dro de Dom João de Portugal, dizendo, que o ho
que lhe falára, todo se parecia com aquella imag
e com isto se despediu.—Este foi o motivo que h
para se apartar Manoel de Sousa Coutinho de D.
gdalena de Vilhena, depois de viverem tantos a
tão bem casados: porque chegando elle de fóra,
lhe relatou tudo o que tinha passado com o pereg
e o mais que tinha visto seu irmão o Mestre Frei
ge, e assi que visse o que na materia se devia f
Não se suspendeu, mas respondeu logo dizendo:
agora, senhora, vivi em boa fé com vosco; e cre
vós que na mesma vivestes commigo; porque f
vós que não casarieis outra vez se não tivereis
certa a morte de vosso primeiro esposo Dom Jo
Portugal; porém se foi engano inculpavel, ou i
ordem de Deos pera escolhermos melhor vida, c
logo para sempre nos apartemos. Não daremos d
boa conta a Deos, se he ordem sua, que estas se
tem por alvo, o que mais he perfeição; e nem a
ao mundo, se ficarmos n'elle apartados; o que
convém he fugir para o sagrado da religião. Não
giremos de todo ao mundo, se fugirmos para
possamos vêr seus tratos, convém apartar d'ell
sorte, que nem nos veja mais, nem o vejamos. C
minho está franco; pois um penhor que tivemo
*Deos* servido de o levar para si em tenros annos;

no céo, assi o creio, pera lá nos chamam as saudades;
a edade já nos desengana; a vaidade do mundo a vo-
zes clama; a occasião presente nos obriga; o exemplo
dos Condes de Vimioso, que com santo divorcio se re-
tiraram, elle para o convento de Bemfica, ella para o
do Sacramento, novo espelho de perfeição, exemplar
escondido de virtude, em tudo, deleitoso jardim pera
o Céo, nos convida e anima juntamente o seguir seus
passos pelos mesmos caminhos: esta eleição parece ne-
cessaria, este emprego julgo melhor.—Mal tinha aca-
bado de falar com mais viva eloquencia, quando Dona
Magdalena se mostrou em tudo mui conforme, sem o
minimo signal de sentimento, porque lhe ditava o juiso
interiormente, e a vontade abraza tudo quanto estava
ouvindo. Tinham os Condes de Vimioso Dom Luiz
de Portugal e Dona Joanna de Mendonça, fundado
n'aquelle tempo o Mosteiro do Sacramento, que ainda
estava junto ao Postigo do Arcebispo, abaixo de Sam
Vicente de Fóra, aonde a condessa professára; e o
conde estava em Sam Domingos de Bemfica; segui-
ram ambos a mesma derrota, Dona Magdalena tomou
o habito no Sacramento, e Manoel de Sousa Coutinho
em Sam Domingos de Bemfica; e pela grande amiza-
de que tinha com o Conde, até o nome de Manoel re-
nunciou e tomou o nome de Luiz: ella se chamou So-
ror Magdalena das Chagas, e emquanto viveram não
se viram mais, nem se falaram, nem ainda se trataram
por escripto.» (1) É esta a lenda pura de Frei Luiz

(1) Frei Antonio da Encarnação, *Historia de S. Domingos*, part. II, no *Prologo* e *Vida* de Frei Luiz de Sousa, ed. de 1662.

de Sousa, como corria no seculo XVII, recolhida por Frei Antonio da Encarnação de pessoas *que d'isso tinham sciencia certa.* Ácerca do credito que elle merece, basta saber que foi Vigario do Convento do Sacramento, aonde viveu D. Magdalena de Vilhena, vindo em 1650 a ser Prior de Bemfica, aonde haveria dezoito ou vinte annos que morrera Frei Luiz de Sousa. (1)

Garrett tornou Frei Luiz de Sousa mais politico, D. Magdalena de Vilhena mais apaixonada, sua filha morta só depois da catastrophe, e o Peregrino vindo a ser o proprio Dom João de Portugal. Todos estes toques eram indispensaveis para dar vida ao drama, e tirar-lhe essa monotonia sinistra do monachismo. O typo do velho escudeiro Telmo-Paes pertence inteiramente a Garrett; representa um passado incerto e tenebroso que ameaça constantemente a felicidade presente. No drama a filha de Manoel de Sousa chama-se Dona Maria de Vilhena, e na lenda monastica é Dona Anna. Em uma nota Garrett explica o motivo da alteração: «Francisco de Santa Maria chama Dona Anna, e eu Dona Maria de Noronha, fundado na grande auctoridade de meu tio Dom Frei Alexandre, que assim o tinha emendado no exemplar do seu uso, e era homem de escrupuloso rigor em todos os pontos.» (2) Em tudo o mais Garrett seguiu os dados biographicos

(1) D. Francisco Alexandre Lobo, *Obras,* t. II, p. 111.
(2) Not. G, p. 185.

duzidos pelo Bispo Lobo; para o final do primeiro
to dava a historia e a reminiscencia do theatro am-
lante da Povoa o incendio da casa de Manoel de
usa em Almada; para fechar o segundo acto lá es-
'a a lenda com o apparecimento fatal do peregrino
Jerusalem; no terceiro acto Garrett eleva-se á al-
:a do genio: D. Maria, sobrevive para coroar a ca-
ıtrophe morrendo de vergonha diante da tremenda
relação da existencia do primeiro marido de sua mãe.
jamos como Garrett dispôz todos estes elementos.
Dona Magdalena de Vilhena está em Almada, ca-
la com Manoel de Sousa Coutinho; o fructo d'aquel-
felicidade é uma filha de treze annos de edade, D.
ıria de Noronha. Magdalena tem o seu marido au-
ıte, e um presentimento vago de tristeza vem ennu-
ır-lhe a alma. Estava a tarde no fim. O velho escu-
iro Telmo apparece, aio fiel do seu primeiro marido
om João de Portugal, morto havia vinte annos em
frica na malaventurada expedição de Dom Sebastião.
presença do escudeiro, o andar sempre a avivar a
emoria do seu primeiro amo, e elle ter a crença de
ıe vivo ou morto Dom João de Portugal ha de vir
ɔ captiveiro, fazem nascer em Dona Magdalena esta
ressão que ás vezes a assalta. O susto augmenta-se
ɔm receio de que o venha a saber sua innocente filha,
pede a Telmo para que nunca lhe fale n'estas cousas.
bella a situação em que Dona Magdalena se justifi-
, dizendo que empregara todos os meios para certi-
ar-se se Dom João de Portugal estaria vivo:

ıa Magdalena de Vilhena continúa receiosa,
ıvanece-se esta sombra com uma preoccupação
a demora de seu marido, sendo já noite fecha-
ısando a peste em Lisboa e o *tempo das altera-*
iticas. O velho Telmo vae ao Convento dos Do-
perguntar a Frei Jorge, irmão de Manoel de
ıe ha alguma novidade. Dona Maria apparecera
.o o romance da batalha de Alcacer, e fica fa-
ompanhia a sua mãe; a segunda vista de que é
a rara intelligencia e sensibilidade que a mé-
s treze annos manifesta hão de ser para ella
alidade. Frei Jorge viera do convento tambem
com a demora de Manoel de Sousa; traz uma
que prepara o lance final do acto, diz que o
)om Miguel de Castro, vem fugido da peste
r-se no seu convento; o Bispo era o presiden-
ɔverno posto por Philippe de Castella. Pouco
ɔntra Manoel de Sousa com uma perturbação
a; sabe que o governo dos traidores vem esta-
se na sua casa para gosar os ares puros de Al-
)iz a sua mulher que é necessario saírem todos
ıe os governadores cheguem. Magdalena hesi-
quer ir morar na casa que fôra de seu primeiro
ideias aziagas lhe occorrem; mas o tempo urge,
rnadores estão prestes a entrarem em casa, e
de Sousa, levado pelo pundonor portuguez e
contra essa expoliação, lança fogo ao bello re-
Almada, em que passara os mais felizes annos
. O acto termina admiravelmente. Segundo a

biographia, Manoel de Sousa Coutinho andou homisiado por causa d'esta solemne affronta ao governo de Castella. Garrett aproveitou-se com um grande tino d'esta situação capital.

O seguinte acto passa-se no palacio que fôra de Dom João de Portugal, primeiro marido de Dona Magdalena de Vilhena. Segundo a historia, Manoel de Sousa estava na America, entregue a operações commerciaes; no drama a sua ausencia é devida ao homisio em uma quinta de alem do Alfeite. A innocente Dona Maria traz a custo o escudeiro Telmo Paes a uma sala escura para que lhe diga de quem é o retrato que tanto perturbou sua mãe, ao entrar descuidada n'aquella casa. Telmo hesita, tartamudeia; porém Manoel de Sousa apparece embuçado como quem vem do seu escondrijo, e responde: «Aquelle era Dom João de Portugal, um honrado fidalgo e um valente cavalleiro.» E fica conversando com a filha para lhe desvanecer preoccupações, e á espera que Dona Magdalena acorde. Frei Jorge chega a dar parte a seu irmão de que está livre das suspeitas dos governadores e de Miguel de Moura, e vem convidal-o para ir com elle agradecer ao Arcebispo, que está de volta de Lisboa. Dona Maria pede com fervor a seu pae para que a leve comsigo; quer visitar no Convento do Sacramento Dona Joanna. O unico obstaculo era o estado de abatimento em que sua mãe estava. A final D. Maria obtem a licenca, sua mãe receia ficar só, mas Frei Jorge a alenta, e não sáe com Manoel de Sousa. Quando Magda-

ena lhe confessa os grandes sobresaltos em que anda, nnuncia-se a chegada de um Romeiro, que pretende alar-lhe. O lance está á altura de Shakespeare, mas ertence á tradição monastica do seculo XVII; o taento de Garrett faz do Romeiro o proprio Dom João e Portugal. A mensagem que o Romeiro vae dando, penas leva a crêr que ainda existe o primeiro marido e D. Magdalena; mas as respostas á promettida proecção de Manoel de Sousa, fazem sentir que elle está resente:

Frei Jorge: Deos quiz trazer-vos á terra de vossos paes; quando for sua vontade ireis morrer socegado nos braços de ossos filhos.
Romeiro: Eu não tenho filhos, padre.
Frei Jorge: No seio da vossa familia.
Romeiro: A minha familia... já não tenho familia.
Magdalena: Sempre ha amigos...
Romeiro: Parentes!.. Os mais chegados, os que eu me imortava achar... contaram com a minha morte, fizeram a sua licidade com ella: hão de jurar que me não conhecem.
Magdalena: Haverá tão má gente... e tão vil que tal faça?
Romeiro: Necessidade pode muito... Deos lh'o perdoará, poder!
Magdalena: Não façaes juizos temerarios, bom romeiro.
Romeiro: Não faço. De parentes, já sei mais do que queria: nigos, tenho um; com esse conto.
Frei Jorge: Já não sois tão infeliz.
Magdalena: E o que eu poder fazer-vos, todo o amparo e asalhado que poder dar-vos, contae commigo, bom velho, e m *o meu marido,* que ha de folgar de vos proteger...
Romeiro: *Eu já vos pedi alguma cousa?*

É n'esta comprehensão da alma que se revela o arsta; pela primeira vez se lhe abriu á intelligencia o

mundo moral; o dialogo eleva-o successivamente a uma altura que torna o final sublime:

MAGDALENA, *(aterrada)*: E quem vos mandou, homem?
ROMEIRO: Um homem foi, e honrado homem... a quem unicamente deví a liberdade... a *ninguem* mais. Jurei fazer-lhe a vontade, e vim.
MAGDALENA: Como se chama?
ROMEIRO: O seu nome nem o da sua gente nunca o disse a *ninguem* no captiveiro.
MAGDALENA: Mas emfim, dizei vós...
ROMEIRO: As suas palavras, trago-as escriptas no coração com as lagrimas de sangue que lhe ví chorar, que muitas vezes me caíram n'estas mãos, que me correram por estas faces. *Ninguem* o consolava, senão eu... e Deos! Vêde se me esqueceriam as suas palavras.»

É então que Frei Jorge o leva á sala dos retratos, pergunta-lhe se entre aquelles quadros visse a figura de quem o mandou se o reconheceria. O Romeiro aponta insensivelmente para o retrato de Dom João de Portugal; Frei Jorge pergunta-lhe outra vez attonito: «Romeiro, romeiro, quem és tu?» e elle responde apontando para o retrato: «Ninguem».

Se Garrett tivesse seguido servilmente a lenda monachal, aqui acabava o drama, por que o Romeiro desapparece, e não se torna mais a falar d'elle. Mas a existencia de uma filha do casamento de Manoel de Sousa, e a presença de Dom João de Portugal, prestam elementos para o acto final, ainda melhor do que os dois primeiros. Os terrores de Manoel de Sousa, ao vêr que sua filha vae ficar sem pae e sem mãe, coberta de opprobrio, ferida de repente na sua candura e sensibilidade; o en-

ontro do Romeiro com o seu velho aio Telmo Paes; a
rofissão de Manoel de Sousa e sua mulher, recebendo
habito de Sam Domingos, e sua filha entrando des-
airada na egreja a pedir que declarem que ella não é
lha do crime, e a sua morte repentina e de vergonha
o vêr surgir o Romeiro no templo não tem eguaes na
itteratura moderna da Europa. O pedido do Romeiro
. Telmo para que vá salval-os, declarando que elle é
mpostor, um aventureiro mandado pelos inimigos de
Manoel de Sousa, lançam sobre o quadro uma sombra
ndefinivel em que o espirito se perde. Tinha rasão
Edgar Quinet, quando no livro *Vacances en. Espagne*
conselhava aos francezes que traduzissem este drama
le Garrett. O apparecimento de *Frei Luiz de Sousa*
m 1843 era o mais eloquente prottesto do restaurador
lo theatro contra aquelles que corrompiam a sua obra
om os exageros do Ultra-Romantismo.

Em 1844 escreveu Garrett uma comedia, imitada
lo francez, e com certeza por instancias e pedidos. *O
Tio Simplicio* foi representado a 11 de Abril d'este
nno por uma sociedade de curiosos; o poeta explica
motivo da sua composição: «*O Tio Simplicio* foi
composto para a abertura do elegante theatro da so-
iedade chamada Thalia, onde concorrem como actores
espectadores as primeiras pessoas e as principaes fa-
nilias do reino. O auctor é vice-presidente d'aquella
ociedade e como tal a quiz brindar com uma compo-
ição nova.» Da comedia *Falar verdade a mentir,* re-
resentada a 7 de Abril de 1845, diz: «A ideia geral

tambem é do repertorio francez, como a antecedente.. Egualmente foi composta esta peça para o Theatro da Thalia, e n'elle representada com muita acceitação applauso.» Esta comedia é livremente imitada do *Menteur véridique*, vaudeville de Scribe, representado pela primeira vez em Paris no Gymnasio dramatico a 24 de Abril de 1823. (1) Garrett chrismou os personagens *Franval* em Braz Ferreira, *Lucie* em Amalia, *Edouard de Sainville* em Duarte Guedes, *Lolive* em José Felix, *Comte de Saint Marcel*, General Lemos, *Rose*, Joaquina; apparecem tambem um lacaio e criado sem libré, tirados da comedia de Scribe. O elogio de Garrett está na superioridade do chiste; a lingua portugueza é riquissima nas expressões chulas e de giria com que Garrett nacionalisou a comedia franceza. Infelizmente o expediente usado por Garrett com tanta franqueza, foi o unico adoptado pela mocidade portugueza; mudaram os nomes dos personagens e os logares da acção, e declararam-se originaes, a ponto de votarem Garrett ao esquecimento, depois da sua morte. Herculano revoltava-se contra esta negra vileza. Restam de Garrett mais duas comedias, intituladas *As Prophecias de Bandarra*, e o *Noivado no Dá-Fundo, ou Cada terra com seu uso e cada roca com seu fuso*. No meio d'estes trabalhos de composição, gastou o poeta toda a sua actividade na creação do Conservatorio e na edificação do Theatro. Garrett teve o prazer de

(1) *Theatro de Scribe*, t. VII, p. 201. Ed. 1855.

r representado a sua ultima comedia *A Sobrinha do arquez,* em o novo theatro de Dona Maria II, a 4 de oril de 1848. A edificação d'este theatro na praça Rocio, sobre as ruinas do palacio da Inquisição, era triumpho da sociedade burgueza, que sacudia o pedello do machinismo; ainda assim foi preciso vencer preconceitos da ignorancia, e os apodos dos retardarios. Castilho ridicularisou a obra chamando-lhe heatro Agrião, titulo grotesco do theatro de D. Maa II, tirado do facto de ser fundado sobre estacaria, r causa do terreno humido e quasi pantanoso. Gartt acceitou o apodo, dizendo no *Arco de Sant'Anna,* e a letra dos nossos hymnos politicos devia «passr á posteridade gravada... na fachada do Theatro grião...» (1)

Alí se representou a Comedia *Sobrinha do Marez,* fundada sobre o equivoco de D. Marianna de llo, sobrinha de Pombal passar por sobrinha de um gociante de atacado Manoel Simões, e de Dom Luiz Tavora, affectar egualmente o mesmo parentesco. O rquez quer aliar a sobrinha com a casa dos Tavoras, quem trucidara, porque sabe que depois da morte Dom José, fica sem valimento, e d'esse modo evita er perseguido. D. Marianna e Dom Luiz amam-se quanto se crêem fidalgos, e aborrecem-se quando la um julga o outro sobrinho do mercieiro Manoel nões. O preço do casamento, que o Marquez offere-

(1) Tom. II, cap. XXV.

Marianna de Mello. O final da comedia é n
tural e deixa uma impressão de desagrado
ideal nunca póde ser representado por uma fi
gnidade. Apesar d'isto, Garrott mostrou-se
xonado poeta lyrico nas *Folhas caídas,* revel
si indiscreta das suas aventuras de amor; fo
timo e mais fogoso canto, morrendo em Lisbo
Dezembro de 1854.

Vimos até aqui como elle trabalhou para
de uma litteratura dramatica em Portugal;
como conseguiu fazer por algum tempo revi
dição de Gil Vicente, logrando por meio d'el
siasmar os politicos e alevantar o edificio d
portuguez.

## LIVRO X

### FUNDAÇÃO DO THEATRO MODERNO

ırante a edade media perdera-se a ideia do theassico na Europa; sómente as informes represen- populares feitas pelos histriões das encruzilhadas ım a tradição, esquecida até aos primeiros annos ıascença. Este facto deu-se em Portugal com a fatalidade da historia. Creado entre a pompa as reaes, ennobrecido nos serões dos paços da Ri- do Castello, e de Almeirim, quando os desastres ›s afastaram a alegria das festas dramaticas, e ıarchas acompanharam a moda das côrtes, que am sómente as *Operas* e *ballets,* o Theatro nacio- ›ceu aos *Pateos* e *côrros* da plebe, e aí se con- esquecido, á espera de um genio que tivesse ;ão da alma portugueza, e viesse dizer ao pobre

Lazaro: *Surge et ambula.* Muitos foram os chamados para esta grande obra de resurreição, mas poucos a levaram a cabo. Antonio José, Nicolau Luiz, Manoel de Figueiredo, e Garção, comprehenderam a necessidade de dar vida a este engeitado da realeza, a este reprobo do catholicismo; trabalharam para o alevantar, invocaram os manes de Gil Vicente e de Ferreira, mas a tradição ficou surda, inanimada. Não lhes faltava a intuição da arte, faltava-lhes sim a comprehensão do seu tempo. Restaurar o theatro portuguez não era sómente pôr em voga uma dada fórma litteraria, era mais, era começar pelo theatro a revolução social, inaugurada em 1832 pelo immortal Mousinho da Silveira. Já depois de consolidados os trabalhos e reformas politicas d'este martyr da liberdade, é que o theatro foi considerado como uma necessidade moral da nossa sociedade, e uma eschola para doutrinar a renovação dos costumes.

## CAPITULO I

# O Theatro nacional (1836-1854)

barracões do Bairro Alto, do Becco da Comedia, do Pateo lo Patriarcha, Salitre e Rua dos Condes.—Creada a litteratura lramatica, era preciso fundar um local digno da sociedade noderna. Fim da guerra civil. Os edificios das extinctas ›rdens monasticas. — Primeira renovação artistica: o Decreo de 5 de Maio de 1835. Morte de Agostinho José Freire. – Esforços do Governador civil Larcher em Janeiro de 1836 ›ara a fundação de um Theatro por accionistas.— O terreno la Annunciada. — A revolução de 1836; Manoel Passos no ›oder.—A Portaria de 28 de Septembro de 1836: Garrett noneado para propôr um plano de restauração do theatro poruguez.—O Relatorio de Garrett, de 12 de Novembro de 1836. – O Decreto de 15 de Novembro de 1836, creando a Inıpecção geral dos Theatros e espectaculos nacionaes, o Conıervatorio da Arte Dramatica, e a formação de uma Sociełade para a fundação do theatro.

Em 1836, trez annos depois do triumpho da causa nstitucional, é que apparecem as primeiras leis de›tando a restauração do theatro; não bastava secular a sociedade abolindo as Ordens religiosas, nem ancipar a terra extinguindo os Foraes, nem garantir 'abalho abolindo os Dizimos, nem tornar effectivos lireitos nivelando as classes, acabando com os prigios e criando um Processo com publicidade; a auração do Theatro era como o primeiro desabafo ta independencia moral.

O homem que primeiro apostolou esta profunda lade, tinha tido uma mocidade corrompida por a cultura classica fradesca, mas que durante os

annos de desterro pelas principaes cidades da Europa assistira ao movimento do Romantismo, e aprendêra conhecer como se dá vida ao genio de uma nacionalidade. Cabe esta gloria a Garrett, e é o seu unico titulo de immortalidade. Ao passo que trabalhava na redacção da lei administrativa, revolvia na mente as formulas mysteriosas com que havia de evocar um morto de seculos — o Theatro. Possuia mais do que Antonio José, do que Garção ou do que Antonio Xavier, uma educação artistica e acima de tudo a comprehensão do seu tempo; este condão fizera tambem de Gil Vicente o primeiro creador do nosso theatro. Foi por isto que o theatro portuguez se levantou e teve vida, emquanto viveu Garrett. Regressando a Portugal depois de ter visto os sumptuosos theatros de Londres e de Paris, encontrou Garrett o theatro nacional acantoado nos barracões do *Bairro Alto* e do *Becco da Comedia*, vergonhosamente sumido no *Pateo do Patriarcha*, nos pardieiros do *Salitre* e da *Rua dos Condes;* tendo por actores borrachos sem consciencia, que declamavam por melopêa e que não comprehendiam o que era um caracter; o repertorio condizia com o mais, reles traducções de maus dramas francezes, apimentados com obscenidades. Garrett comprehendeu que tinhamos para com o theatro nacional uma divida em aberto de quatro seculos. A natureza do mal indicava a ordem dos remedios:

1.º Crear o Drama portuguez; educar a mocidade para dedicar-se ao estudo e creação da scena. Á ma-

'a de França e Inglaterra, organisar um *Conserva-*
*'o dramatico.*

2.º Inspeccionar os theatros do reino, moralisal-os,
cial-os, para os tornar dignos de respeito, e serem
ıbidos como eschola. Em França tambem existia a
ındencia dos Theatros.

3.º Levantar um edificio digno das tradições do
ıtro nacional, a par da ideia de instituição social,
se lhe ligava na Europa.

Estes tres problemas, occuparam a attenção de Gar-
no meio dos trabalhos politicos; em relação in-
ı com os homens do poder, achava-se em condi-
ı para conseguir o intento; para o edificio do thea-
haviam bastantes conventos das ordens religiosas
nctas em 1834. O mais difficil era educar uma
ıidade forte e creadora, que nem comprehendia a
ısformação que se dava em volta de si. Garrett
ıeguiu tudo, ao menos temporariamente. Fez um
ossivel. Depois da sua morte, as cousas voltaram
ıatural, a mediocridade ficou mediocridade.

Logo em 1835, o primeiro signal de que acordava
Portugal a vida artistica, foi o Decreto de 5 de
io d'este anno, referendado por Agostinho José
ire, para «*promover a Arte da Musica e fazer*
*'oveitar os talentos, que para ella apparecem.*»
n a boa fé de revolucionarios, as leis eram dictadas
para manter os governos, mas para acudir ás ne-
ıidades moraes do povo. O Seminario da Egreja
riarchal da Lisboa foi convertido ou substituido

por um Conservatorio de Musica. Nas aulas abertas ao publico se começou a ensinar musica sacra «*propria dos officios divinos, e a profana, incluindo o estudo das peças do Theatro italiano.*» (1) Por este artigo se vêem já as providencias remotas com relação ao theatro. A Direcção do Conservatorio de Musica foi dada ao primeiro artista portuguez moderno João Domingos Bomtempo; o archivo musical, da Bibliotheca Publica aonde se guardára com a extincção do Seminario, passou para o Cartorio da nova Instituição, para ser «*augmentado pelo Director geral com todas as peças notaveis dos authores modernos assim naturaes como estrangeiros.*» (2) Nomearam-se professores: da aula de Preparatorios e Rudimentos, José Theodoro Hygino e Silva; de Instrumentos de latão Francisco Hukenbuk; de Instrumentos de palheta José Avelino Canogia; de Instrumentos de arco João Jordani; de Orchestra, o presbytero José Marques; e de Canto, Antonio José Soares. (3) Sobre o merecimento d'estes artistas, merece consultar-se o bello livro do snr. Joaquim de Vasconcellos sobre os *Musicos Portuguezes.*

A obra encetada por Agostinho José Freire foi interrompida por um desastre. Começava a realisar-se a prophecia de Mousinho da Silveira: a divisão dos par-

(1) Lei de 5 de Maio de 1835, art. 7.
(2) Id., art. 8.
(3) Id., art. 10.

los ia principiando a comprommetter a causa consticional. A 2 de Septembro de 1836 foi a revolução amada *Septembrista,* da qual veiu a resultar o assinato de Agostinho José Freire no caminho do ntra, e a elevação de Manoel da Silva Passos ao por. O novo ministro era natural do Porto e patricio Garrett; facil foi para o artista aliciar o politico ra a obra de renovação; Passos Manoel angariana popularidade em artigos de jornal que elle proio escrevia, conheceu que o pensamento de Gartt servia o seu intento.

A morte de Agostinho José Freire é um facto soe o qual a historia já póde decidir com imparcialida; a perda do secretario e presidente das côrtes de 822 foi uma ruina nacional. Agostinho José Frei não recebeu pelos seus grandes trabalhos melhor mpensação do que Mousinho da Silveira! E a estas as cabeças politicas e estrategicas deveu Portugal a a liberdade e todas as grandes reformas. Mousinho da ilveira morre por causa da ingratidão imperial; Agosnho José Freire é assassinado por um tiro saído d'ene uns ambiciosos revoltados na Pampulha. A emiração ensinou a este grande ministro quaes as reforas de que Portugal carecia. Depois do restabeleciento do governo absoluto, e da aviltante jornada de illa Franca, Agostinho José Freire emigrou para Jery, percorrendo depois a França, Inglaterra, Allemaha e toda a Suissa. Dava-se n'este periodo a grande enascença da litteratura moderna, chamada o Ro-

mantismo. Com o regresso de D. Miguel a Portugal. Agostinho José Freire teve segunda vez de refugiar-se no estrangeiro: «N'esta segunda expatriação, como na primeira, tão inimigo da ociosidade como do despotismo, o nobre emigrado empregou utilmente o seu tempo viajando por toda a Europa, assistindo ás prelecções de varios sabios e cultivando a communicação de distinctos litteratos, que n'elle não só amavam a polidez de suas acções, as graças do seu espirito e a sua vasta instrucção, mas tambem veneravam o celebre orador e o Presidente das Cortes Portuguezas.» (1) Este facto explica o pensamento que ditou a Portaria e Instrucções de 18 de Fereveiro de 1835 para a formação da Academia de Bellas Artes em Lisboa e os Decretos de melhoramentos na Bibliotheca publica. A Agostinho José Freire, pelos seus brilhantes planos estrategicos, se deveu o triumpo definitivo da causa constitucional. Elle fez adoptar o plano que levou ao Algarve uma força de 2500 homens que saíram do Douro a 22 de Junho de 1833, d'onde resultou o ser tomada Lisboa a 24 de Julho d'esse mesmo anno. O Decreto de 31 de Janeiro de 1835 confessa publicamente estes factos. Por tudo isto, Dom Pedro IV aconselhara a sua filha uma confiança illimitada em Agostinho José Freire. Deu isto causa á sua morte. Vendo-se por todos os lados assaltado por aquelles que abusavam da liber-

(1) *Resumo historico da vida e tragico fim de Agostinho José Freire*, p. 9. Lisboa, 1837.

dade, demittiu-se de todos os cargos publicos que exercia depois da chamada revolução de Setembro. Chamado ao Paço na manhã de 4 de Novembro de 1836, assaltaram-lhe a carroagem no sitio da Pampulha, dilaceram-no com tiros e arrebataram-lhe todas as decorações que trazia, sendo d'ali lavado o corpo quasi nú em um maca para a vala commum. D'esta immensa catastrophe, complemento de sedição de Septembro resultara a entrada de Manoel da Silva Passos nos conselhos da corôa, aonde em Relatorio de 26 de Novembro de 1836, dizia: «Duas revoluções tiveram logar em menos de dois mezes, e sem embargo *não consta de um só crime ou excesso praticado.*» Estes phenomenos de somno de consciencia são precursores da extincção do senso moral e da morte de um povo. Durante o governo de Agostinho José Freire se emprehenderam os primeiros esforços para a fundação do Theatro nacional.

Em Janeiro de 1836 era Governador Civil de Lisboa Joaquim Larcher; talvez em coadjuvação do pensamento de Agostinho José Freire, tratou elle de organisar uma associação, para por meio de acções comprarem o terreno para a edificação de um theatro nacional. Chegou a formar um plano e proposta de meios; examinaram os terrenos para se escolher o local apropriado; redigiram-se as condições da companhia, indicaram os nomes dos cavalheiros que acceitariam o convite para subscriptores, e ponderou-se que o terreno da Annunciada, aonde fica o theatro da

Rua dos Condes era o que estava mais nas condiçõ para o publico e para a empreza dos accionistas. Joaquim Larcher consultára tambem Garrett, e como Governador civil de Lisboa, remetteu ao Governo um Officio datado de 28 de Janeiro de 1836, acompanhando uma memoria com o resultado de todos os seus trabalhos. O pensamento era bom, e devia de ser acolhido por Agostinho José Freire, que em 5 de Maio de 1835, decretára a erecção de um Conservatorio de Musica, aonde se recommenda o estudo de musica do theatro italiano. Agostinho José Freire não teve tempo de dar força de lei a tão excellente projecto. N'esse mesmo anno de 1836 rebentou a revolução de *Septembro* e Agostinho José Freire foi assassinado. Passos Manoel, logo a 28 de Setembro de 1836, tomando conhecimento do Officio de 28 de Janeiro, de Joaquim Larcher, e tendo entregado todos esses trabalhos ao seu patricio Garrett, encarregou-o por uma Portaria, de organisar um plano para a restauração do Theatro portuguez. Reproduzimos aqui esse documento legal, pela sua importancia historica: «Manda Sua Magestade a Rainha, que João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett, proponha, sem perda de tempo por esta Secretaria de Estado, um Plano para a fundação e organisação de um Theatro nacional n'esta Capital, o qual sendo uma Eschola de bom gosto, contribua para a civilisação e aperfeiçoamento moral da nação portugueza, e satisfaça aos outros fins de tão uteis estabelecimentos; informando ao mesmo tempo ácerca

das providencias necessarias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos theatros existentes. E espera Sua Magestade que o dito João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett, no desempenho d'esta commissão se haverá com o zêlo e intelligencia que são proprias do seu patriotismo e reconhecidos talentos. Palacio das Necessidades, em 28 de Septembro de 1836. — *Manoel da Silva Passos.*» Por Officio de 4 de Outubro d'este mesmo anno lhe foi entregue todo o processo formado por Joaquim Larcher para esta grande obra. Pela Portaria supra se vê a natureza da commissão, em harmonia com as ideias de Garrett, e talvez por elle redigida:

1.º Fundar um Theatro nacional. (Plano da edificação.)

2.º Organisar o Theatro, o qual sendo uma Eschola de bom gosto, contribua para a civilisação e perfeiçoamento moral da nação. (Ideia de um *Conservatorio.*)

3.º Informar sobre as providencias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos theatros existentes. (*Inspecção geral dos Theatros.*)

Sem perda de tempo, e logo a 12 de Novembro de 1836 apresentou Garrett um projecto de lei, que foi convertido em Decreto, com um Relatorio, em que elle mistura a sua personalidade, como em tudo o que escreveu, e em que sacrifica a historia á bajulação de aulico. Transcrevemos alguns trechos em que Garrett descreve o seu estado moral: «Valetudinario e achaca-

do de corpo e espirito, que ambos quebrei e consummi no serviço de Vossa Magestade, e pela santissima causa da liberdade da minha patria, peza-me não poder já empregar em serviço tanto de meu gosto e tanto de meus habitos e sympathias, senão restos de desejo que não entibiaram, e recordações bem apagadas já dos projectos e estudos da minha primeira e ditosa edade, que uma e outra me parecem agora quasi como um sonho afortunado e impossivel, no meio das calamidades, das agitações e anxiedade porque ha treze annos todos os portuguezes temos passado, que se não pode dizer vivido.—Foi mister um esforço de animo bem difficil, e uma contracção bem violenta do espirito, para o trazer, em tempos como estes, aos suaves pensamentos das bellas artes, que, é verdade, em nenhuma desgraça nos abandonam: que até de mim posso dizer, que nos carceres e degredos, em que tantos annos andei por ser fiel a Vossa Magestade e á causa da civilisação e liberdade do meu Paiz, me desampararam nunca, mas que certas nos abandonam a todos sempre no meio das discordias civis.» Garrett foi o primeiro que inaugurou em Portugal o estylo nos documentos officiaes; n'estas ultimas linhas refere-se á luta civil d'onde resultou a morte de Agostinho José Freire, e á difficuldade de chamar a attenção do governo revolucionario para questões d'arte. N'este Relatorio, Manoel da Silva Passos é classificado lisongeiramente como «*o Ministro mais sinceramente patriota chamado aos Conselhos da corôa, e o primeiro* que de coração e *puro zelo se te*

*dado a melhorar radicalmente a sorte de nossa desgraçada terra.»* Em um Relatorio sobre a restauração do theatro cabia perfeitamente uma synthese historica; Garrett tinha poucos elementos para isto; viu apenas o que bastava para lisongear Dona Maria II: «Senhora, o theatro portuguez nasceu no palacio dos nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso, que depois foi illustrar outros paizes.» Antes dos Autos palacianos, existiram Autos do Natal e da Paixão das festas populares, prohibidas pelas Constituições dos Bispados; quando Gil Vicente foi á côrte de Dom Manoel representar o *Monologo do Vaqueiro,* foi mais como delegado do povo de Lisboa, que celebrara com estupendos festejos o nascimento de Dom João III; depois d'este primeiro Auto, Gil Vicente foi unicamente animado pela viuva de D. João II, Dona Leonor, senhora distincta á custa de quem se fizeram tambem em Portugal os primeiros trabalhos typographicos. Dom Manoel era boçal, e tolerou na sua côrte o theatro por andar em moda nas côrtes de Italia, Hespanha e França. O bafo e amparo que lhe deram foi a desgraça do pobre Gil Vicente, e a admissão do Concilio Tridentino com a creação do *Index Expurgatorio.* No periodo de Garrett acima transcripto rastreia-se a ideia de que foi em Portugal que nasceu o theatro europeu; em outro periodo falando da decadencia do theatro repete o mesmo pensamento: «Mas tudo nos tem sempre assim ido, em Portugal, cujo fado é começar as grandes cou-

sas do mundo, vêl-as acabar por outros—acordarmos depois á luz—distante do facho que accenderamos, olhar á roda de nós—e não vêr senão trevas.» De todos os povos da Europa foi Portugal o ultimo que conheceu o theatro; bom será que se ignore esta infundada pretenção de prioridade. Comtudo Garrett torna a repetir: «Todos os povos modernos foram uns de pós o outro, *pelo caminho que nós encetaramos,* adiantando-se *na carreira dramatica:* nós voltamos para traz, e perdemos o tino da estrada, que nunca mais acertámos com ella.» Coitados de nós se a Europa sabe que se disse isto! Era esta illusão de Garrett que lhe dava a pertinacia com que procurou avivar á tradição do theatro portuguez. Era um novo Rienzi.

O publico e o governo acreditava-o, quando dizia que Dom Manoel mandára descobrir a India, e «*tambem abrir a scena moderna da Europa!*» Os patriotas, não se oppozeram ás sommas decretadas para restaurar o Theatro portuguez, porque se tornava a pôr de pé em um novo regimem um dos maiores monumentos da gloria nacional. Essa grandeza era phantastica, mas a sua fascinação abafou a tenaz opposição utilitaria que se alevanta sempre em Portugal contra todas as cousas da Arte. O erro historico de Garrett dava em resultado um facto, que pareceria inexplicavel se não conhecessemos a causa—o desmoronamento e conspurcação dos nossos ricos monumentos de architectura ao mesmo tempo que se procurava dar vida a uma vaga tradição. Póde aqui dizer-se, a ignorancia de Garrett

foi credora. O Plano de Garrett apresentado a Manoel da Silva Passos, converteu-se em lei pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836.

Por este decreto foram creadas a *Inspecção geral dos Theatros e Espectaculos nacionaes*, o *Conservatorio da Arte Dramatica*, e a formação de uma *Sociedade para a edificação do Theatro*. É a contar d'este tempo que o peninsular Garrett desenvolve a maior actividade, impropria da sua natureza scismadora; até 1842 durou a sua lucta, cuja historia seguiremos através dos documentos legaes que existem.

## CAPITULO II

# Inspecção geral dos Theatros nacionaes

**Estado moral dos actores. — As traducções obscenas dos dramas francezes.—Decreto de 2 de Novembro de 1836, nomeando Garrett Inspector geral dos Theatros. — Officio de 17 de Dezembro de 1836. —Proposta para a publicação de um Repertorio geral do Theatro portuguez. — As traducções que deviam ser feitas. —Decreto de 1 de Novembro de 1841, nomeando Joaquim Larcher Inspector geral. — O cargo de Inspector, segundo os Estatutos do Conservatorio.**

Antes de conseguir a edificação do theatro portuguez e de educar uma sociedade capaz de continuar a nossa tradição dramatica, Garrett entendeu dever começar pelo mais facil: melhorar os theatros existentes. O estado da scena portugueza antes de 1836 era deploravel e abjecto; os actores tinham caído outra vez no desprezo da sua profissão, apezar da lei do Marquez de Pombal decretar a abolição da infamia; os actores saíam dos officios mechanicos para virem para o palco fazer o trabalho metaphysico da encarnação de um caracter. Em um artigo da *Chronica Litteraria* de Coimbra, escripto em 1840, se lê: «a muito custo ainda pisavam o palco scenico *homens que passavam o dia trabalhando com o martello ou sentados na tripeça.*» N'este mesmo artigo se fala do estado do theatro do Salitre: «O theatro do Salitre era o unico regular de Lisboa, e este mesmo, que mais se assimelhava a uma *baiuca*, do que a um logar do recreio publico, só era

'equentado pela classe infima da sociedade; *ali as raças mais obscenas eram unicamente applaudidas, os itos mais deshonestos os que melhor soavam áquella latéa.* No bello theatro de S. João da cidade do Por-, não era mais feliz a arte dramatica. A selecção dos :amas estava a cargo de homens indoutos, e a *exeição d'essas mesmas peças era confiada a uma comınhia que mais do que uma vez appresentou em scea actores embriagados.*» (1) Ainda na primeira me-.de do seculo XIX, o reportorio do theatro portuıez constava da repetição sorodia das comedias de ɔrdel do seculo XVIII moldadas pela eschola de Antoio José e de alguns dramas traduzidos por pobres scriptores mercenarios. Correndo os Jornaes d'este əmpo lá encontramos no seu explendor a farça de *Manoel Mendes,* de Antonio Xavier, e as *Astucias de Zanguizarra,* de Ricardo José Fortuna, «farça porugueza do insípido entrecho e toda cheia de pouco lecentes equivocos». (2) Ás emprezas theatraes, ainla durante os primeiros esforços de Garrett viam-se ıbrigadas a recorrer «a quantas farças antigas por ahi e acham, sem attender muito á escolha.» (3).

Tambem em 1840 só tinham acceitação «as muito ıuvidas, e não muito modestas farças do principio l'este seculo.» (4) Em 1806 passara o theatro do Sali-

(1) A. Brancamp, *Theatro portuguez.*
(2) *Jornal do Conservatorio*, p. 54.
(3) Ibid, p. 56.
(4) Id. ibid.

tre, que sempre conservára a tradição dramatica, da direcção do letrado Joaquim Francisco Nossa Senhora e Manoel José Fernandes para um certo Faria, que com a representação das *Covas de Salamanca* alcançou para cima de 25:000 cruzados; o theatro do Salitre tornou-se um asylo para os litteratos pobres, assalariados para trucidarem a lingua e a arte com traducções de dramas francezes. Entre estes traductores figuravam o Padre José Manoel de Abreu, e Ludovice, que procuravam traduzir o que havia de melhor. (1) Foi uma causa profunda para a decadencia do theatro, e secundariamente produziu o empobrecimento do Salitre.

Rebaixamento moral e incapacidade artistica dos actores, repertorio abjecto e sem ideia, e isto em *pateos* e barracões immundos, tudo concorria para que o publico considerasse o theatro como uma *casa* de protervia; com a implantação do regimem constitucional, a reacção absolutista procurava fortalecer-se com a moralidade annexa á divisa do trono e do altar; portanto, para inaugurar o theatro portuguez era necessario levantal-o á altura de uma grande e respeitavel instituição nacional; assim o trabalho preliminar devia ser o melhorar os miseros theatros existentes. Este pensamento fez crear a *Inspecção geral dos theatros.*

O primeiro artigo do Decreto de 15 de Novembro de 1836 dispunha:

(1) *Revista* do Conservatorio, p. 8.

§ 1.º «E' creada uma *Inspecção geral dos thea-*
*›s e espectaculos nacionaes.*

§ 2.º A inspecção geral dos theatros será imme-
ıtamente sujeita ao Secretario de Estado dos Nego-
›s do Reino.

§ 3.º A *Inspecção geral dos theatros* será confiada
ım Cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria
:onhecimentos especiaes n'este ramo.

§ 4.º As funcções de Inspector geral são todas
atuitas, e por ellas não haverá ordenado algum nem
ıolumentos.

§ 5.º Ao inspector geral incumbe: 1.º velar e pro-
ır em tudo quanto não fôr a policia externa dos thea-
os e mais espectaculos; 2.º approvar as peças e mais
ıpresentações que se hão de dar ao publico; 3.º inter-
›r juizo de equidade e conciliação em todos os casos
› desintelligencias, que possam concorrer entre os
.rtistas dos theatros e seus Emprezarios ou Directo-
›s, e que não pertençam aos juizes e tribunaes; 4.º
lrigir e fiscalisar a boa regencia dos Conservatorios e
ıscholas, etc.; 5.º convocar e presidir ao jury dos pre-
ıios (art. 6.º); 6.º propôr ao governo todas as provi-
encias que julgar necessarias ao melhoramento dos
›stabelecimentos que lhe são confiados.»

Foi Garrett nomeado Inspector geral dos Theatros
or Decreto de 22 de Novembro de 1836. Havia dois
nnos que chegára a Portugal uma companhia de acto-
›s francezes, dos quaes os mais distinctos eram Mr.
'aul, Charlet, Roland, e M.mes Charton, e Roland.

Pela primeira vez o publico, costumado ás más traducções do *Gamin de Paris* (Gaiato de Lisboa) e do *Piou-Piou* (O galucho), soube avaliar o que era caracterisação perfeita, naturalidade na declamação, e espirito. A vinda da companhia franceza coadjuvou os esforços de Garrett; logo que appareceu o decreto de 22 de Novembro de 1836, Garrett procurou organisar uma companhia de actores; installou-se a 7 de Janeiro de 1837, e antes de fixar-se na rua dos Condes, ia a nova companhia estudar as representações da Companhia franceza. O primeiro drama que representaram e aonde se conheceu a benefica influencia da declamação e caracterisação franceza, foi o drama *Dezasseis annos, ou os Incendiarios*, levado pela nova companhia que estava no Salitre.

A proposito da sua execussão se lê em um jornal contemporaneo: «vimos derramar suaves lagrimas, e esse vêr nos fez perdoar ao drama os seus defeitos.» (1) Depois que voltaram para a Rua dos Condes, ai se estreiaram com o drama *Duqueza de la Vaubalière.* A companhia franceza demorou-se em Portugal pouco tempo, sendo essa a primeira eschola que as nossos actores tiveram. «O primeiro trabalho da Inspecção geral dos Theatros foi fazer organisar e dar forma de companhia, introduzir alguma ordem e regimento n'essa anarchia da miseria e da fome, a que estavam reduzidas as derradeiras reliquias, que ainda se cha-

(1) *Jornal do Conservatorio* p. 8.

nam actores portuguezes. Vencidas pasmosas difficul-lades e incriveis obstaculos, finalmente a Inspecção ;eral effectuou a desejada organisação pelo acto de 7 .e Janeiro de 1837. Installou-se no theatro da rua dos Condes a nova companhia; e os ensaios regulares, o estuario proprio, e a mais assidua applicação dos ar-istas, obtiveram logo do publico o premio, com que lle nunca falta, da sua cooperação e applauso. » (1)

A par d'este primeiro esforço, foi creada a escho-a da Declamação, e pelo Officio de Garrett, de 17 de Dezembro de 1836, se vê que elle se aproveitava dos nelhores actores da Companhia franceza para este fim: :Mr. Paul um dos mais eminentes actores do Gynna-io de Paris, mais por amor d'arte do que pela modica ;ratificação com que se contentará, está prompto a to-nar a seu cargo a direcção da Eschola dramatica. )'entre os nossos actores portuguezes o que offerece nais probabilidade de cooperação o snr. Lisboa, egual-nente se promptifica a professar na mesma eschola ob a direcção de Mr. Paul.»

Os emprezarios da Companhia franceza, chegada Portugal em 1835, contrataram a companhia portu-ueza com as mesmas condições dos artistas francezes om intenção « *de melhorar a arte dramatica em Portu-al e dotar a nação com um theatro com que se enso-rbecesse.* «São estas as palavras de um requerimento de

(1) *Revista do Conservatorio*, Introducção.

Mr. Paul, ao Ministro do reino, com data de 27 de Dezembro de 1836.

A direcção era representada por Dias, Emile Doux, e Paul. Pediam ao governo o subsidio de outo contos de reis—«*pour accomplir ce grand œuvre... et qu'alors la Compagnie portugaise sortira de l'etat miserable on elle est maintenant.*» A empreza requeria isto, aproveitando-se do artigo 8 do Decreto de 15 de Novembro de 1836, aonde se dizia, que: «Os subsidios votados pelas côrtes para auxiliar os theatros da Capital, serão repartidos entre elles todos, na proporção de suas necessidades, e do proveito publico que d'elles resultem.» O requerimento não foi attendido, e a companhia franceza deixou Portugal.

A censura theatral, que no seculo XVI estivera nas mãos dos frades, no seculo XVII nas mãos dos Desembargadores e Camaras municipaes, passou por diligencias de Garrett para os membros do Conservatorio por lei de 9 de Novembro de 1839. Faltava ainda, depois de moralisar o theatro e de educar os actores, formar um Repertorio de todos os dramas mais perfeitos das principaes litteraturas. Na sessão do Conservatorio, de 9 de Maio de 1841, appareceu a Proposta para esta publicação, dando como modêlo a collecção da *France Dramatique*. (1) Esta proposta foi discutida, na sessão de 15 de Junho de 1841, modificada, mas nunca chegou a effectuar-se.

(1) Art. 19.

No meio de todos estes trabalhos havia descrentes
malévolos; Garrett queixa-se bastantes vezes d'isso
n varios artigos anonymos. Cinco annos depois do
ua nomeação de Inspector geral dos Theatros foi sub-
ituido por Joaquim Larcher, por Decreto de 1 de
ovembro de 1841. A causa d'esta demissão foram as
esintelligencias politicas com o Ministerio do Conde
e Thomar, (1) que annullou todos os esforços de Gar-
ett com o Decreto de 16 de Julho de 1842.

(1) *Revista do Conservatorio*, p. 25.

## CAPITULO III

# O Conservatorio da Arte Dramatica

**Programma para a Eschola de Declamação, de 2 de Outubro de 1839. — Regulamento para a Adjudicação de premios dramaticos de 16 de Fevereiro de 1839. — A Presidencia do Conservatorio, de 13 de Janeiro de 1839. — Estatutos do Conservatorio, de 24 de Maio de 1841. — Pessoal do Conservatorio. — A Censura dramatica. — Relatorio dos dramas apresentados em Lisboa e no Porto. — Ideias d'Arte dramatica por Herculano. — Garrett corrige os dramas dos concurrentes. — Propriedade litteraria. — Direitos de Auctor. — Festa do Conservatorio.**

Pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836, foi creado o *Conservatorio da Arte Dramatica.* Lê-se no Artigo 3.º:

«§ 1.º É creado um Conservatorio geral da Arte Dramatica.

§ 2.º O Conservatorio da Arte Dramatica é dividido em trez Escholas, a saber: 1.º a Eschola Dramatica propriamente dita, ou de Declamação: 2.º a Eschola de Musica; 3.º a Eschola de Dança, Musica e Gymnastica especial.

§ 3.º Fica encorporado n'este Estabelecimento o Conservatorio de Musica, erecto na Casa Pia por Decreto de 5 de Maio de 1835, depois de adoptadas as providencias que se vão tomar sobre este objecto.

§ 4.º Para reger as outras Escholas e instruir os alumnos nas diversas disciplinas que convêm, serão tirados dos diversos theatros de Lisboa, os actores e Ar-

istas mais excellentes, a quem por seu trabalho se dará ıma gratificação correspondente.

§ 5.º O Inspector Geral proporá sem perda de tem-o um plano de Estatutos e regimento d'estas Escho-ıs, em que pelo systema de premios e accessos, se fo-ıente e protêja a Arte Dramatica e mais subsidiarias ĩo *abandonadas e perdidas entre nós.*»

Garrett fazia depender da formação do Conservato-io Dramatico a organisação de uma companhia de ccionistas para a edificação do theatro nacional; por ;so trabalhava constantemente para levar a effeito a ova instituição. As difficuldades que encontrava e os ıcios que empregou acham-se por elle descriptos no ɩfficio ao Ministro do Reino, de 17 de Dezembro de 837. Transcrevemol-o integralmente, pela sua impor-ıncia: «Foi o meu primeiro cuidado, apenas tomei ɔnta d'esta Inspecção Geral, que sua magestade se ignou commetter-me, procurar o desempenho do que 'ella me parece mais importante, o melhoramento do ı creado Conservatorio de Musica e a instauração das utras Escholas complementares, que o Decreto de 15 e Novembro mandou crear, sem as quaes nada é pos-:vel para os nossos theatros. Á força de diligencia te-ho conseguido obter o mais difficil, que são mestres directores, de cujo zelo e efficacia me atrevo a ficar or fiador a V. Ex.ª E posso ainda mais, que é asse-urar-lhe, que para tamanha empreza serão bem fra-ɔs e diminutos os meios que lhe hei de pedir. Um ar-sta illustre, o sr. Bomtempo, já nomeado por sua ma-

gestade director da Eschola de Musica, continuará n'aquellas funcções, sem accrescimo de despeza. Mr. Paul, um dos mais eminentes actores do Gymnasio de Pariz, mais pelo amor da arte, do que pela modica gratificação com que se contentará, está prompto a tomar a seu cargo a direcção da Eschola Dramatica. D'entre os nossos actores portuguezes o que offerece mais probabilidade de cooperação, o snr. Lisboa, egualmente se promptifica a professar na mesma Eschola sob a direcção de Mr. Paul. Não me tenho ainda occupado da Eschola de Dança, porque aquellas duas primeiras são as mais reclamadas pela necessidade ou antes penuria de nossos theatros; e quizera vel-as ao menos em algum começo de organisação antes de dividir cuidados para outra parte. — Mas a todo este edificio, cujos materiaes estão promptos e prestes a collocar-se, falta a base material, sem o que não se póde progredir, isto é, uma casa para n'ella se collocar o Conservatorio. — Debalde tenho procurado por toda a parte e com o auxilio de auctoridades administrativas, que me têem ajudado, descobrir um local em que podesse collocar-se o Conservatorio, para pedir alguma cousa determinada a V. Ex.ª e lhe não fazer a requisição vaga que hoje sou obrigado a submetter-lhe. — De todos os edificios publicos de Lisboa, nenhum póde convir a este Estabelecimento, se não fôr central; além das outras condições, e n'este caso sómente se acham: 1.º a casa de Matta sita á Annunciada, que ha dias foi alugada a um particular pela insignificante quantia de trezen-

tos mil réis: 2.º o extincto Convento do Carmo, no Largo do mesmo nome, que se acha occupado por diversas instituições: 3.º o extincto Convento da Boa Hora, tambem occupado por varias instituições. Ou seja pelo distracte do arrendamento da primeira casa, que me parece poder effectuar-se, ou pela renovação do Estabelecimento, a qual se póde fazer das segundas apontadas para outros edificios, que não faltam; ou seja, emfim, por qualquer outro modo que mais acertado lhe pareça, rogo instantemente a V. Ex.ª que proveja esta urgente necessidade, pois que toda a benevolencia de sua magestade, todos os desejos de V. Ex.ª e todos os meus fracos mas zelosos esforços, ficarão inuteis sem esta base. — Apenas V. Ex.ª me dê os meios de a obter, farei immediatamente subir á sua presença, para ser elevado á soberana approvação de sua magestade, um plano de Estatutos para o Conservatorio, que tenho trabalhado sobre os de Pariz, Milão e Londres, accommodando-os á nossa pequena escala e circumstancias especiaes de economia. — Do mesmo modo lhe submetterei a proposição dos professores para os differentes ramos d'ensino, que o Decreto de sua creação instituiu. — A Organisação do Conservatorio, além de suas vantagens intrinsecas, terá de mais a mais a de me dar animo para promover a effectiva associação de pessoas zelozas, que já offereceram unir-se para a construcção de um Edificio, em que decentemente se possam representar os dramas nacionaes. — Eu confio, que com a promettida protecção de sua magestade, e

auxiliado pelo nome de V. Ex.ª, hei de conseguir levar a effeito este tão antigo *desiderandum* da nossa capital. Mas para isto, como para tudo o mais, não póde haver ponto de partida, emquanto não houver um local, em que, estabelecidas as escholas d'onde hão de saír os povoadores do futuro theatro, se animem e excitem os zelosos a concorrer para a creação da casa a que esses habitadores hão de dar vida.» (1)

O Conservatorio foi collocado no edificio dos Caetanos, mas de tal fórma arruinado, que para effectuar algumas reuniões litterarias e artisticas, Garrett se via obrigado a offerecer a sua casa. (2) Publicaram-se os programmas para a *Eschola de Declamação,* de Musica e Dança. O curso de declamação era dividido em trez periodos ou *termos,* constando o primeiro: Recta pronuncia e linguagem, Rudimentos historicos, e aula de dança para desplante do corpo e desembaraço dos movimentos. (3)

O segundo termo era formado de aula de Declamação propriamente dita, com rudimentos de musica, continuado o curso de rudimentos historicos. O terceiro termo era ainda a Declamação, e aula de canto. Aos sabbados os alumnos eram obrigados a recitar uma ou mais scenas comicas ou tragicas, repetindo-se algumas d'ellas com designação antecipada no fim de cada mez. Este programma foi publicado a 2 de outubro de 1839.

(1) *Revista do Conservat.*, p. 15.
(2) *Jornal do Conservat.,* p. 152, col. 2.
(3) *Program.*, art. II.

No meio de todos estes trabalhos, Garrett soffria os ›odos dos seus inimigos politicos, que o alcunhavam *Recta pronuncia;* e da parte dos litteratos da escho- arcadica, não era menos acintosa a animadversão. m um jornal d'este tempo achamos escriptas estas li- ıas, talvez da penna de Garrett: «Mas os nossos ho- ens de letras antigos ainda se envolvem em seus pre- ›nceitos quasi aristocraticos, etc.» (1) A quem isto se feria é hoje sabido; entendia-se com aquelle que se gueu para falar á borda da sepultura de Garrett, e a ıem offereceram dez réis para se calar.

Começaram as aulas do Conservatorio, e a concor- ›ncia dos alumnos era immensa. A 13 de Janeiro de 340 escrevia Garrett, em uma fala á Rainha: «Du- ›ntos alumnos frequentam as nossas escholas; de al- ıns temos grandes esperanças.» (2) O que animára ta concorrencia fôra o artigo 4.° do Decreto de 15 › Novembro de 1836: «Á proporção que se forem for- ando os alumnos, se irá tambem formando uma nova ompanhia de Actores nacionaes, que eu tomarei de- ıixo da minha especial e regia protecção.»

Não bastava crear actores, era preciso educar a ocidade portugueza, despertar-lhe o gosto litterario, zer-lhe comprehender o genio nacional, e provocal-a escrever e formar o repertorio do theatro novo. Para ›nseguir este fim, empregou Garrett dois meios; o

(1) *Jornal do Conservatorio,* p. 152.
(2) Ibid. p. 49.

primeiro a creação dos premios para os dramas apresentados ao Conservatorio, que merecessem esta distincção, o segundo compondo elle mesmo esses bellos dramas *Auto de Gil Vicente, Frei Luiz de Sousa, Alfageme,* que são a sua corôa de gloria.

Os premios foram instituidos pelo § 1, do artigo 4.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836: «Do mesmo modo se estabelecerão premios para os Auctores dramaticos, assim de peças declamadas, como de peças cantadas ou lyricas, que merecendo a publica acceitação, concorrerem para o melhoramento da Litteratura e Arte Nacional.» Por decreto de 12 de Outubro de 1838 foi regulada a adjudicação dos subsidios ao Theatro Nacional Normal de Lisboa, sendo o Emprezario obrigado por escriptura a ter á disposição do Conservatorio Dramatico a quantia destinada aos premios. A 26 de Fevereiro de 1839, publicou Garrett um edital, que acompanhava o Regulamento dos premios: «Tres premios são destinados ás peças grandes de trez ou mais actos, sejam Tragedias, Comedias, ou Dramas historicos. — A peça que n'esta classe fôr coroada ou approvada em primeiro grau, obterá o premio de réis 96$000. — A peça que n'esta classe obtiver *accessit* receberá o premio de 50$000. — Os outros trez premios são destinados ás Peças pequenas de um ou dois actos. — A peça que n'esta classe fôr coroada, ou approvada em primeiro grau obterá o premio de 64$000 réis. — A peça que n'esta classe obtiver o *accessit* receberá o premio de 36$000 réis.»

As composições dramaticas tinham de ser dirigidas ao Inspector Geral dos Theatros, que as distribuia a trez jurados tirados por sorte da sessão de Bellas Letras, que dentro em outo dias deviam apresentar o seu parecer, que era rectificado por uma discussão publica. Approvado o drama, era admittido ás provas publicas, entregando-se ao Emprezario do Theatro Normal (então na Rua dos Condes). No fim da terceira representação o auctor devia depositar no Conservatorio uma copia da peça, para no fim do anno em conferencia geral, ser proposto a premio. Tambem se estabelecia (art. XIV) que as peças não apresentadas ao Conservatorio, de qualquer genero que fossem, e tivessem obtido manifesto applauso do publico nos theatros, seriam consideradas como apresentadas, fazendo-se sobre ellas um relatorio, para se lhe adjudicar o premio devido.

Este regulamento que constava de quatorze artigos, foi publicado no *Diario do Governo*, e immediatamente accendeu a imaginação de escriptores noveis, tanto em Lisboa, como no Porto e Coimbra. Do anno de 1839 escreveu Garrett: «bem póde considerar-se como o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramatica em Portugal.» (1) De todos os dramas apresentados ao Concurso, só quatro foram julgados dignos de affrontar as provas publicas. Foi o *Emparedado*, o primeiro drama que se apresentou, em seguida os *Dous Renegados*, o *Dom Sisnando Conde de Coim-*

(1) *Jornal do Conserv.* p. 25.

*bra*, a *Actriz*, o *Camões do Rocio*, o *Marquez de Pombal*, *Dois Campeões*, *Auzenda*, o *Captivo de Fez*, e *Um Noivado em Friellas*. No theatro do Porto representaram-se os dramas o *Conde Andeiro*, *Pedro Grande*, *Almanzor Aben-Afan*, *Affonso III*, e outros, contando ao todo para mais de vinte, como se vê por esta passagem da Fala de Garrett a D. Maria II: «Começamos ha pouco mais de um anno, e vinte tantos dramas originaes (1) tem apparecido já n'esta lingua portugueza, que ha outo seculos se fala, ha quasi cinco que tão elegante se escreve, que por mais de outo milhões de homens é hoje falada, e que ainda tanto não tinha feito desde que nascera.» N'este mesmo anno de 1839 foi fechado o tirocinio dramatico com duas peças; a primeira o *Auto de Gil Vicente*, drama em 3 actos por Garrett, o segundo foi o *Fronteiro de Africa*, em 3 actos e em prosa, de Alexandre Herculano. Dos dramas apresentados ao concurso, só mereceram a adjudicação do premio definitivo os seguintes: *Dois Renegados*, *Camões do Rocio*, *Captivo de Fez*, os *Dois Campeões ou a corte d'el-rei D. João I*. Por estes dramas se vê a tendencia errada que levava a mocidade, que não comprehendia o theatro. Com o abuso da linguagem archaica, posta em moda pelos principaes escriptores, lançaram-se a compôr sómente dramas historicos, sem presentirem a renovação dos estudos historicos d'este seculo, e nem mesmo conhecendo as ab-

(1) Vid. n. 2 do *Jornal do Conservatorio*.

struzas chronicas monasticas. Compondo dramas historicos, e não tendo critica nem intuição para reconstruir o passado, faziam um trabalho esteril, e tornavam-se incapazes de comprehender as paixões e de representar um caracter. No meio d'este desvio, Garrett esforçava-se para trazer a geração nova ao verdadeiro caminho, emendando e escrevendo scenas inteiras dos seus dramas. Do drama o *Captivo de Fez,* diz o Relatorio annual do Conservatorio, de 19 de Setembro de 1841: «na reducção a cinco actos, de seis que tinha o drama, e no apurado de algumas scenas e *feições de caracteres, muito serviço fez ao drama a penna do juiz entendido ao qual é já impossivel deixar de attribuir o estado prospero do theatro portuguez.* Assim elle houvera sido ainda mais ríspido tanto n'este drama, como *nos outros todos.*» (1) Por este simples periodo se vê que ao genio de Garrett deveu a geração nova, o que ella apresentou de esperançoso nos seus dramas; e isto deve entender-se sobre tudo com o auctor dos *Dois Renegados.*

Pela sua parte, Alexandre Herculano tambem tomára uma affeição profunda ao trabalho da restauração do theatro. Causa pena vêr um homem serio como elle malbaratar o seu tempo fazendo a critica de dramas informes, para satisfazer os seus deveres de socio do Conservatorio. Herculano com toda a probidade de um homem que pensa, foi o primeiro que teve coragem

(1) *Mem. do Conservatorio,* p. 90.

para indicar aos noveis escriptores dramaticos o grande abysmo em que iam caíndo. Acautelou-os ácerca do estylo, da linguagem, e principalmente dos assumptos. Ouçamol-o com toda a rudeza da sua boa fé: «O estylo, para dizer tudo em poucas palavras é o da moda: isto é, a maior parte das vezes falso: comparações frequentes, que a situação moral dos personagens que as fazem não comportam, certa poesia na dicção impropria do dialogo: fartura d'essas exagerações com que embasbacam os parvos da platea, e que os homens de juizo não podem soffrer. Ás mãos cheias estão por ahi derramadas as maldições, os anjos de azas brancas, os rochedos em braza, os infernos, os demonios, toda a mais ferramenta dramatica, usada hoje no theatro, e que não sabemos d'onde veiu, porque sendo evidente que os nossos escriptores principiantes buscam imitar os grandes dramaturgos francezes (1) é certo que raramente acharão lá essa linguagem ôca e falsa, que só póde servir para disfarçar a falta de affectos e pensamentos; Victor Hugo e Dumas não precisam nem usam de taes meios, e para citarmos de casa, já que temos cá o exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escriptor dramatico, se no *Auto de Gil Vicente,* ou no *Alfageme,* ha essa linguagem de cortiça e ouropel, ha essas expressões turgidas e descommu-

(1) Esta accusação entende-se tambem com todos os dramas historicos do snr. Mendes Leal, imitados do francez ou plagiados do hespanhol. Vid. cap. v.

aes que fazem arripiar o senso commum, e que offenem a verdade e a natureza.» (1)

Com que auctoridade justa e respeitavel, o histoiador Herculano recommendava á mocidade que abanonasse os dramas historicos! As suas palavras são um rande documento litterario: «É de lamentar que os ossos mancebos, esperanças da litteratura patria, preram ordinariamente as epocas historicas que passaam, para n'ellas traduzirem ao mundo os fructos do eu engenho dramatico, tendo aliás para isso a vida resente que tambem é sociedade e historia. Não sería ıelhor que estudassem o mundo que os rodêa e que estissem os filhos da sua imaginação com os trajes da ctualidade? Não lhes era mais facil, mais agradavel té este estudo feito no meio de banquetes, dos bailes, as conversações, do ruido, do presente, no qual os leva resistivelmente a lançarem-se a superabundancia de ida, o fogo da mocidade? Muito se enganam elles, rendo que acham a historia em alguns pobres livros istoricos, que por ahi existem. Não: a historia não

(1) *Mem. do Conservatorio*, p. 144. Eis os defeitos de linuagem usados pela geração nova: «o vicio constante de inoduzir um *i* nas segundas pessoas de plural dos preteritos, omo *fizesteis, tivesteis*, etc; *soffrer* por *padecer*, sendo a signicação porrugueza de *soffrer* a de *padecer com paciencia ou nstancia*: o uso demasiado dos prossessivos que tanto afranzam o nosso mui elliptico idioma; a substituição escusada os preteritos simples pelos compostos do participio e dos auiliares: tautologias indesculpaveis, como *abysmo immenso e sem n; caverna, que parece zombar e escarnecer;* gradações ás vessas, como: *cheio de desesperação e pezar* etc. Idem, ibid. 144.

está lá! Não, vós não achastes a formula material para a vossa idealidade: o vosso drama é a visão infernal mais ridicula de Perrault; é a sombra do cocheiro que alimpava a sombra de uma carruagem com a sómbra de uma escova. Na vossa obra não ha drama, porque na sua fórma externa não ha realidade, e a expressão é o real. Para achar este cumpre ter o estomago e os braços robustos, os orgãos do olfato endurecidos, a paciencia de ferro, porque é preciso revolver a grande lagem que cobre o cadaver do passado; é preciso aspirar o pó do sepulchro, deslizar prega por prega o sudario apodrecido das gerações extinctas; é preciso contemplar as formosuras das sociedades que se transformaram ou pereceram, mas tambem palpar os cancros que as devoraram: é preciso contemplar os seus monumentos sublimes de marmore; mas tambem lêr lentamente os quasi apagados e barbaros caracteres dos seus pergaminhos, e as obscuras, tediosas e incertas sentenças da sua legislação; é preciso viver com os grandes d'outr'ora em seus paços esplendidos, mas assistir tambem ás miserias e agonias dos peões, cuja desventura faria hoje recuar de horror o maior malaventurado. Tudo isto é necessario, sem contar com o grande e fatal risco de perderdes n'este rude trabalho o que vale mais do que elle — a imaginação e a poesia. *Deixae que outros a quem alguma vocação fatal leva para este genero de estudo, o mais tedioso talvez de todos, vos reconstruam os tempos que se dissolveram em pedaços.* Então pode-

eis livremente escolher a urdidura da vossa têa, e bordal-a com os ricos matizes das vossas inspirações.» (1)

São venerandas estas palavras dictadas por um verdadeiro historiador. Como foram ellas recebidas? Com ueixas publicas da rigidez do Conservatorio, o que era mais franco symptoma de não as terem comprehenido. Ao passo que no Conservatorio havia homens que ensavam e falavam com este senso commum, outros rocuravam tornar o Conservatorio da *casa real*, conidando uma testa coroada para a presidencia. O emenho de Garrett em levantar o theatro portuguez, leou-o a ir convidar D. Fernando para presidente hoorario. Foi isto a 13 de Janeiro de 1840. Entre a deutação de dezaseis membros do Conservatorio encargada de ir ao paço, iam Alexandre Herculano, João omingos Bomtempo, Garrett, e Lima Leitão; mas n'es tempo estes homens sensatos ainda não tinham desoberto que ao seculo XIX compete o desmonarchisar a ociedade, do mesmo modo que ao seculo XVI coube o ecularisal-a. A deputação do Conservatorio foi recebia, e Garrett falou dizendo que ali vinha aos pés da Iagestade para fazer a honra e mercê de aceitar a preidencia do patriotico instituto. Ditas estas palavras andarinescas, seguiu-se a scena chineza, a do beijaão á rainha, que lhe deu «ainda outro testemunho de enevolencia apresentando-lhes o joven principe real,

(1) A. Herculano, *Parecer do drama D. Maria Telles, Iem. do Conservatorio,* p. 135.

cuja formosura e amabilidade todos admiravam.» (1) Apezar de tudo isto, o Conservatorio continuou a acantoar-se no derrocado edificio dos Caetanos, e com o germen da esterilidade futura, occupando-se em formalidades aulicas.

De 1837 a 1842 levou Garrett a elaborar os Estatutos do Conservatorio, cujo plano foi «trabalhando-se sobre os de Paris, de Milão e de Londres, accommodando-os á nossa pequena escala e circumstancias especiaes de economia.» Os Estatutos foram decretados a 24 de Maio de 1840. Transcrevemos a definição do Conservatorio dada no art.º 1.º porque hôje ninguem sabe já o que é esta instituição nem para o que serve: «O Conservatorio *real* de Lisboa tem por objecto restaurar, conservar e aperfeiçoar a litteratura dramatica e a lingua portugueza, a musica, e a declamação e as artes mimicas. E promoverá outrosím o estudo da archeologia, da historia e de todos os ramos de sciencia, de litteratura e de arte, que podem auxiliar a dramatica.» Os meios empregados pelo Conservatorio, seriam: Art.º 2.º—1.º Pelas suas conferencias e reuniões litterarias e artisticas. (2) As reuniões litterarias foram a recitação dos elogios historicos dos socios falecidos, elogios cheios de rhetorica, sendo o unico que se pode lêr o de Sebastião Xavier Botelho, pelo sr. Herculano.—2.º Pela publicação pela imprensa de seus trabalhos.—A 8 de Dezembro de 1839, ap-

(1) *Jornal do Conservat.*, p. 49.

(2) Estão impressas as Conferencias geraes e publicas do Conservatorio de 1838 a 42.

pareceu o *Jornal do Conservatorio,* que em Junho de 1842 se converteu na *Revista do Conservatorio Real,* interrompendo-se pouco depois para dar publicidade ás *Memorias do Conservatorio,* compostas dos elogios historicos, relatorios e censuras dramaticas, Actas e conferencias.—3.° Pela censura, que exerce sobre os theatros. 4.° Pelas suas escholas.

Boas eram as intenções, e pelos documentos que existem se conhece uma certa vida e actividade nos socios; mas a alma de tudo isto era a pertinacia de Garrett, e depois de 1854 foi este paladio sevandijado a gente inepta. Para coadjuvar a obra do Conservatorio, Garrett tambem redigiu a lei da propriedade litteraria, creando para os escriptores dramaticos os chamados *direitos do auctor.* Para a primeira festa do Conservatorio, escreveu o drama *Philippa de Villena,* para ser recitado pelos discipulos da eschola de declamação; (1) o drama intitulava-se então *Amor e Patria* e passava como anonymo. (!) Garrett, que caracterisava a sua emprêza da restauração do theatro de *passmosa pertinacia,* teve emquanto vivo rasão para julgar o Conservatorio «a unica instituição das novamente creadas que dá fructos que se colham.» (2) Mas o fructo tornou-se pêco, e a instituição caíu em uma caducidade precóce.

(1) *Lê-se no Jornal do Conservatorio,* p. 199: «Não estamos authorisados a dizer, nem talvez sabemos o nome do auctor da peça; só sabemos asseverar com certeza que não é pessoa extranha ao Conservatorio.»

*(2) Ide ibid. p. 199*

A 23 de Março de 1840, publicou-se o Programma dos festejos que se haviam celebrar e se effectuaram no Conservatorio Dramatico de Lisboa por occasião do anniversario de Dona Maria II. Compunha-se a festa de tres partes: a primeira constava de uma Cantata composta pelo professor Francisco Xavier Migone, letra de Cesar Perini di Luca; os alumnos da eschola de Musica faziam os papeis de Venus, Camões, Apollo, e o Côro. Intitulava-se a Cantata *Apotheose,* e era dividida em cinco scenas, em um «Sitio delicioso dos bosques Idalios.» Apparecia «Camões pensativo e triste assentado debaixo de um loureiro.» Lamentava as desgraças da patria, as discordias civis, e a decadencia das artes. «Quer partir, mas pára repentinamente ao som de suaves accentos.» Venus cantava dentro uma ária de esperança. Camões fica «maravilhado e mais tranquillo, e depois sáe.» A segunda scena é occupada por Venus, que admira a angustia do sublime vate. Depois «entram em scena diversos amorinhos, que formam engraçados grupos em torno de Venus. Vê-se apparecer uma concha marinha tirada por pombas e guiada pelo amor.» Venus annuncia-lhe a felicidade da Lusitania, a renascença das artes, e a gloria da rainha. Despede o Côro para falar a sós com Camões; a scena IV é toda intercortada:

VENERE: Vieni, o vate, tergi il pianto;
CAMÕES: Triste, ai tanto.
VENERE: Che alla Patria derelitta,
CAMÕES: Cosi afflita,
VENERE: Oggi arride un nuove albore,
CAMÕES: Pien d'amore.

A scena é interrompida por uma musica vaga; Ca-
ıões tece uma corôa, e n'isto: «Abre-se o fundo do
heatro, e apparece sobre um magnifico pedestal, o
usto de S. M., a que fazem engraçada corôa Appol-
ı e varios amorinhos com instrumentos artisticos na
ıão, e grinaldas de flores; vendo-se egualmente agri-
ıoados em torno do pedestal a Ignorancia, o Odio e
Discordia.» «Corre com Venus a collocar a corôa
ɔbre o Busto, emquanto Appollo e o Coro exclamam:
'ilha do Luzo herôe, que o orbe inteiro admira, etc.»
. *Apotheose*, como vimos é um Elogio dramatico, co-
ıo aquelles que se usaram no theatro portuguez du-
ante o governo de Beresford.

Este genero encomiastico é de sua natureza esteril.
. segunda parte do festejo constava do drama *Amor
Patria*, que no programma trazia o seguinte argu-
ıento: «O mais famoso e popular episodio da revolu-
ão de 1640, que elevou ao throno a serenissima casa
e Bragança, deu argumento a este pequeno drama.
. Condessa de Athouguia Dona Philippa de Vilhena
rmando seus dois filhos para a revolução, fórma a
rincipal e verdadeira parte d'este quadro historico,
ue a musa dramatica livremente ornou de seus enfei-
es.» No intervallo da terceira parte um discipulo da
schola de declamação desempenhou uma scena que
ompozera, intitulada o *Parricida.* A ultima parte do
spectaculo foi desempenhada pela eschola de dança
om uma feéria em 2 actos intitulada *Bella, rica* e *bôa*
u as *Tres Cidras do Amor,* composta pelo director

Francisco Iork, e posta em musica pelo professor João Jordani. (1)

Garrett queria popularisar o Conservatorio. E o que conseguiu? Afervorar o respeito á ideia monarchica, porque a instituição vegeta na sombra. Modernamente, para os effeitos da propriedade das obras dramaticas se reconheceu officialmente a existencia do Conservatorio: «Se a obra fôr dramatica, ou musica, ou sobre litteratura dramatica ou arte musica, a entrega dos exemplares e o registro serão feitos no *Conservatorio real de Lisboa*, etc.» (2)

(1) Programma do Festejo que pelo faustissimo anniversario de sua Protectora a Rainha Fidelissima a senhora Dona Maria II, etc., faz o Conservatorio Dramatico de Lisboa em M.DCCC.XL. Lisboa, Imprensa Nacional, 1840.

(2) Art.º 604, § 1.º

## CAPITULO IV

### Edificação do Theatro

io da Inquisição no Rocio, officio de 20 de Dezembro 36, e Portaria de 28 de Dezembro de 1836. — O risco chitecto Chiari. — O Plano da Academia de Bellas-Ar- · O atrazo da edificação do theatro é activado pelo Con- ;orio em 1838, em conferencia de 21 de Outubro. — ɔa do Convento de S. Francisco da cidade. — Garrett ɔnde de Farrobo. — O Theatro da Gloria. — A Camara ɜboa cede o terreno da Inquisição, por escriptura de 18 ıio de 1841. — As divergencias politicas de Garrett, ım a edificação do theatro. — O risco do architecto Lo- Morte de Garrett em 1854.

;avam creados escriptores dramaticos, embala- la doce illusão dos retoques e aperfeiçoamentos ›or Garrett; faltava um palco em que essas com- ›s podessem ser apresentadas ao publico, em ɜnthusiasmado com este renascimento. Tal é o lo genio; o seu primeiro dom é communicar aos a febre de que está possuido. A falta de um › nacional tornava incompleta a obra de res- ĭo. Para a festa do Conservatorio, teve de se ›r o theatro do Salitre; para mandar os dramas ıcursos ás provas publicas, mendigava-se a ad- ao director do Theatro da rua dos Condes, en- ıhecido pelo titulo de *Theatro Nacional e Nor-* ɪ A sua empreza ou direcção desdenhou sempre mas originaes portuguezes: os que não podia de pôr em scena, por serem mandados pelo Con-

servatorio ás provas publicas, sempre os fez representar sem prestigio algum scenico.» — «Antepõe, por systema, as versões do francez aos originaes portuguezes, com offensa do titulo e obrigações do mesmo theatro; com injuria dos talentos nacionaes, e com gravissimo detrimento para a nossa litteratura.» (1) Por estas palavras, porventura escriptas pelo proprio Garrett, se vê que depois de fixada a existencia do Conservatorio, pelos Estatutos de 24 de Maio de 1841, estes se tornavam letra morta, emquanto se não edificasse um theatro. Pelo artigo 20 do Decreto de 15 de Novembro de 1836, se mandava organisar uma empreza para levar a effeito essa edificação: «O Secretario de Estado dos Negocios do Reino dará immediatamente ao Inspector Geral as necessarias instrucções para que, accordando com os cidadãos zelosos e amigos das Artes, *que propozeram* formar uma sociedade para a fundação do Theatro nacional, se effectue quanto antes esta transacção, do modo mais conveniente.» Estes cidadãos zelosos, a que se refere o artigo, eram os accionistas inscriptos na lista, que acompanhou o Officio de 28 de Janeiro, em que o Governador Civil Larcher fazia a proposta para se construir em Lisboa um theatro nacional. Estava organisado já o Conservatorio, e da sua existencia fazia Garrett depender a importancia que os antigos accionistas dariam ao seu convite para formarem a nova sociedade. Em 1836

(1) *Revista do Conservatorio*, de 1842, p. 6 e 7.

escrevia Garrett ao Ministro do Reino: «A organisação do Conservatorio, além das suas vantagens intrinsecas, terá demais a mais, a de me dar animo para promover a effectiva associação das pessoas zelosas, que já offereceram unir-se para a construcção de um Edificio, em que decentemente se possam representar os dramas nacionaes.»

A sorte da edificação do theatro dependia em 1836 da organisação do Conservatorio; a lucta e difficuldades que Garrett venceu na creação da Inspecção geral dos theatros, e na installação do Conservatorio da Arte dramatica, foram nada em comparação do longo processo para achar o local e levar a effeito a construcção do edificio do theatro portuguez. De 1836 a 1842 percorreu elle um itinerario de contrariedades, já das facções politicas, já do desleixo contagioso de Lisboa, já da indifferença de publico, já da malquerença das susceptibilidades offendidas, para dizer no fim: eis levantado o templo da arte, aonde a comprehensão do genio nacional tem de regenerar este povo! Bastava-lhe esta satisfação intima. Mas Garrett não soube vêr que a iliada de difficuldades que ia vencendo era um triste e franco symptoma da morte politica do povo portuguez. Levantou o sumptuoso tabernaculo, mas faltaram-lhe os sacerdotes, e com a sua morte ficaram sómente as paredes.

Resta-nos expôr a somma de esforços que custou esta ultima parte da grande obra de Garrett.

Quando o Governador civil de Lisboa Joaquim

Larcher, propôz em Officio de 28 de Janeiro de 1836, a edificação de um theatro na Capital, o terreno que se indicava era o da Annunciada, perto do Theatro da Rua dos Condes. Logo que Garrett ainda n'este anno foi nomeado Inspector Geral dos Theatros, o seu primeiro cuidado foi escolher um local proprio para a construcção; era sobre esta base que elle queria organisar a associação, convocando os signatarios da lista de Larcher já apresentada ao governo. Vistoriados todos os sitios aptos para a edificação de um theatro, conheceu-se que o edificio da extincta Inquisição, do Rocio, era o que offerecia melhores condicções, não só por ser central, como vir a ser um embellezamento para a cidade de Lisboa. O Palacio da Inquisição, defronte do qual fôra queimado vivo o desgraçado Antonio José da Silva que deu vida ao theatro portuguez no seculo XVIII, ia ser convertido agora em um theatro no qual a nação iria fazer a profissão de fé da sua secularisação. Garrett fez a proposta ao governo para que se destinasse aquelle edificio para a creação do theatro; (1) o governo acceitou a proposta, e pelo Ministerio da Fazenda foram expedidas ordens terminantes á Junta de Credito Publico. (2) O Architecto Chiari foi encarregado de compôr um plano para o theatro, orçando a obra entre sessenta e cinco mil cruzados a setenta e cinco. (3)

Mas esta facilidade apparente acobertava grandes

(1) Officio de 20 de Dezembro de 1836
(2) Portaria de 28 de Dezembro de 1836.
(3) Nota e risco do architecto Luiz Chiari.

mbaraços para a realisação da obra. Tentou-se em·
rehender a construcção por meio de capitalistas, que
nada se resolveram apezar de todas as vantagens; vol-
ou-se em seguida á ideia de uma companhia de Accio-
istas, por onde começára o governador civil Larcher.
legeitado o risco de Chiari, o ministro mandou que o
nspector geral, junto com os Architectos da Academia
e Bellas Artes, elaborassem um plano difinitivo. (1)
) governo dos Passos começava a ser guerreado, e as
omplicações politicas interromperam toda a actividade
ue se dedicava a esta obra d'arte. Durou isto até ao
im de 1838. Pela sua parte Garrett trabalhava nas
essões do Conservatorio para vêr se restabelecia o ne-
ocio no seu andamento. Em conferencia de 21 de Ou-
ubro d'este anno foi eleita uma commissão de cinco
nembros do Conservatorio para falarem aos accionis-
as. Quando estavam investidos dos necessarios pode-
es, e impetravam a auctorisação do governo, para le-
arem a effeito a formação da Companhia, já o gover-
o tinha alienado o palacio da extincta Inquisição do
locio, amortisando com elle parte da divida á Cama-
a Municipal de Lisboa.

Perdida a esperança de levantar o theatro no pala-
io do Rocio, Garrett viu que sem ter um local não po-
ia conseguir firmar a companhia de accionistas, e tra-
ou de pedir ao governo a cerca do Convento de Sam
'rancisco da Cidade, (2) cuja concessão foi quasi em

(1) Portaria de 24 de Março de 1837.
(2) *Officio de 25 de* Outubro de 1838.

seguida decretada. (1) A 6 de Janeiro de 1839 publicaram-se as condições para a formação da companhia de accionistas, e a subscripção chegou a 30:700$000, sendo em breve o decreto da concessão do terreno sanccionado pelo corpo legislativo, (2) e commettida a sua prompta execução ao Inspector geral. (3)

Quando Garrett começou a pôr em prática a lei, ajudado pela deputação dos cinco membros do Conservatorio, o Conde de Farrobo, presidente d'ella, e que tambem especulava com o theatro da Rua dos Condes, declarou que não podia conseguir-se a formação da companhia, e que n'esse caso sendo-lhe a Cerca do Convento de S. Francisco da cidade «*vendida por baixo preço e por contracto privado, e de modo que o theatro viesse a ficar propriedade sua*» o edificaria á sua custa. Garrett bem conheceu o lado venal que havia n'esta proposta, mas accedeu a tudo o que o presidente da deputação lhe lembrou estipular; elle interpôz a responsabilidade da sua boa fé para com o governo, que foi auctorisado pelas camaras a vender o terreno por contracto particular, «*sem dependencia de arrematação em praça publica e mediante a avaliação que as leis da inspecção de Lisboa mandavam fazer para os terrenos publicos e incendiados.*» (4) O governo mandou que a inspecção geral dos Theatros estipu-

(1) Decreto de 4 de Dezembro de 1838.
(2) Lei de 4 de Maio de 1839.
(3) Portaria de 16 de Maio de 1839.
(4) Lei de 20 de Julho de 1839.

lasse as condições para esta venda, (1) e ou porque o Conde de Farrobo se arrependesse da nova empreza em que entrava, ou por qualquer outro motivo imaginario, allegou estar offendido com essas condições de venda, e desistiu de todo o contracto e compromisso. D'este modo ficaram inutilisadas a lei de 4 de Maio de 1839, que cedia a Cêrca do Convento de S. Francisco da Cidade, e a lei de 20 de Julho, que o vendia por *baixo preço* ao Conde de Farrobo. Pela segunda vez foram aniquilados os esforços de Garrett. Era preciso começar de novo. Deputado na legislatura de 1840, propoz Garrett na camarà um projecto de Lei para a construcção de casa para o theatro nacional, fornecendo o estado o terreno, bem como os materiaes desaproveitados de outros edificios destruidos, e ficando auctorisado a applicar para esta edificação qualquer terreno ou predio nacional, *comprando-o ou trocando por outros quaesquer bens*. N'esta clausula levava Garrett em vista o vir a recuperar o palacio da Inquisição cedido á Camara municipal de Lisboa. Esta proposta, com a da formação de uma companhia pelo governo e das vantagens ou garantias que se lhe dariam, foi convertida em lei. (2)

Convidaram-se architectos para examinarem diversos terrenos, e todos optaram pela Inquisição do Rocio. Em um Consulta ao Governo, se pedia auctorisação

(1) Portaria de 3 de Janeiro de 1840.
(2) Lei de 6 de Novembro de 1840.

para que a Inspecção dos Theatros entrasse em contracto com a Camara municipal para obter por troca ou compra o Palacio ao Rocio, como se estabelecera na Lei de 6 de Novembro de 1840. (1) A Camara municipal de Lisboa, comprehendendo a intenção patriotica da edificação do theatro, e como um embellezamento da cidade de Lisboa, cedeu o Palacio por dez contos de reis (2) «*pelo interesse que tomava na realisação de uma obra que a civilisação e a politica tam altamente reclamavam.*» (3) Abriu-se immediatamente concurso para o risco do theatro, publicaram-se as condições para um emprestimo de cem contos em que a obra fôra orçada, trabalhava-se para confirmar as subscripções de 1839, quando Garrett foi demittido do cargo de Inspector geral dos Theatros! Na *Revista do Conservatorio* achamos este doloroso periodo: «Desintelligencias politicas entre o Inspector Geral dos Theatros e o ministerio causavam esta frouxidão; e a final chegaram a ponto que elle foi demittido d'este cargo, tão laborioso e que sempre servia gratuitamente, pelo notavel decreto de 16 de Julho de 1841.» (4)

Foi esta a terceira decepção, em que pela terceira vez ficaram desbaratados tantos trabalhos. Por Decreto de 13 de Novembro de 1841 foi o antigo Governa-

(1) Consulta de 12 de Janeiro de 1841.
(2) Acta e Consulta de 11 de Março de 1841.
(3) Escriptura de 18 de Maio de 1841. — Decreto de 29 de Maio de 1841.
(4) *Rev. do Conserv*, p. 25.

dor civil de Lisboa, Joaquim Larcher, nomeado Inspector geral dos Theatros; tambem enthusiasta pela edificação do Theatro nacional, esperou que passassem os conflitos e difficuldades politicas, e fez ao governo, a 25 de Abril de 1842, uma representação, propondo os unicos meios que havia a tentar para conseguir levar a cabo a obra.

Eram elles: Que tendo os Caixas do Contracto do Tabaco obrigação de sustentar a Opera italiana no theatro de Sam Carlos, durante o anno inteiro, fossem elles absolvidos d'este encargo em os seis mezes de Maio a Outubro, applicando esse encargo nos annos de 1843 a 1846 para a edificação do theatro nacional. Assim a transação com os Caixas do Tabaco, que evitavam grandes prejuisos, devia produzir n'esses tres annos reis 40:000$000; com a quantia de 10:000$000 reis, subscriptos pela rainha em 1839, e confirmados em 1841; com os 5:000$000 reis, subscriptos pelo Duque de Palmella em 1841; com mais 5:000$000 reis, de outras subscripções já feitas; com a importancia do subsidio do theatro nacional dos annos de 1843 a 1846, a cinco contos cada anno: 20:000$000 contos de reis; com mais 10:000$000 reis, da isenção de direitos na alfandega, e auxilio de materiaes da repartição de obras publicas e arsenaes, o que tudo forma o total de reis 90:000$000, que era a somma arbitrada em diversos calculos.

O ministro do reino acceitou esta proposta. Os Caixas do Tabaco accederam á transferencia do encargo,

e offereceram para a edificação da obra o risco do architecto Lodi, começando os trabalhos a 17 de Julho de 1842.

Nos *Apontamentos historicos* para a vida de A. B. da Costa Cabral, ministro n'este tempo, encontramos: «Um pensamento grandioso occupava de ha muito Costa Cabral, e era a edificação de um theatro portuguez, digno da capital (e de que tanto ella carecia) que significasse o adiantamento que tem tido entre nós a arte dramatica, hoje necessidade dos povos, e de que mui grande proveito póde tirar-se sob mais de uma consideração. Todavia era arduo este empenho, porque faleciam absolutamente os recursos, e parecera amarga zombaria á situação do paiz emprehender as quantiosas despezas que tinha de requerer tal obra para ser o que cumpria, e se destinava que fosse. Porém Costa Cabral não era facil em ceder diante dos obstaculos: perseverou no intento percebido, e achou como verificar o que a todo o outro se affigurára impossivel. Os Decretos de 14 e 27 de Junho de 1842, e a lei de 29 de Maio de 1843, contém todas as providencias e disposições necessarias para assegurar, sem gravame do thezouro publico, a realisação d'este proficuo pensamento. E a resolução, o que é mais, não ficou no papel: pôz-se immediatamente por obra; e a formosa praça de D. Pedro ensoberbece-se já com a aprimorada fabrica do *Theatro de D. Maria segunda,* theatro que dentro de um anno, (1844) posto remate a todos os trabalhos, deve achar-se em exercicio, e desde o

presente é objecto de não suspeitos louvores de nacionaes e estrangeiros.» (1) Nas Notas aos *Apontamentos historicos,* explica-se como foi realisado o projecto da edificação do theatro:

«O governo, auctorisado pelas leis de 4 de maio e 30 de julho de 1839, e pela de 6 de novembro de 1840 a proceder aos contractos e condicções convenientes para se effeituar a edificação de um theatro nacional em Lisboa, estipulou com a camara municipal d'esta cidade a troca do terreno e edificio incendiado na praça de D. Pedro, por alguns bens nacionaes do mesmo valor, para ali ser levantada a casa do novo theatro nos termos constantes dos decretos de 5 e 29 de maio de 1841. (Documentos n.os 5 e 6.)

«Sendo todavia impraticavel levar-se a effeito a edificação do theatro com os unicos recursos estabelecidos pelas citadas leis, o governo aproveitou o feliz ensejo, que se lhe offerecêra, de obter dos caixas actuaes do contracto do tabaco um donativo de quarenta contos de reis, e bem assim o adiantamento, como emprestimo por conta do subsidio ao theatro nacional normal da quantia de mais vinte contos, sem vencimento de juro, applicados ás despezas d'aquellas obras, mediante a isenção do onus de manterem aberto o theatro de S. Carlos no seu ultimo triennio, que ha de principiar em maio de 1843, e acabar em abril de 1846. (Documento n.º 7).

(1) Op. cit., t. I, pag. 217.

«Com estes fundos, com os auxilios concedidos pela lei de 6 de novembro de 1840, e com a isenção de direitos estabelecida provisoriamente pelo ministerio da fazenda a favor dos objectos importados de paizes estrangeiros para a edificação do theatro nacional, começaram desde logo as obras d'aquelle edificio, nas quaes se prosegue com muito zelo e grande actividade, segundo as instrucções dadas pelo decreto de 27 de junho de 1842. (Documento n.º 8.)

«Tambem o governo não deixou de prover á manutenção dos espectaculos de canto italiano em Lisboa e Porto.

«Entre os concorrentes á nova empreza do theatro de S. Carlos foi preferida uma sociedade, a qual, sob garantias e condições vantajosas, se obriga a ter aberto o theatro com boas companhias de canto e baile por tres épocas, cada uma de dois mezes, desde novembro até fins de abril seguinte, adjudicando-se-lhe o subsidio annual de vinte e quatro contos de reis pelo trabalho de cada uma d'ellas.

«E no Porto deverá a mesma sociedade abrir o theatro de musica por tres mezes cada anno desde maio a julho, recebendo ametade do subsidio que por lei se acha estabelecido para o theatro de S. João d'aquella cidade. (Documento n.º 9.)»

Pela sua parte Garrett não desanimava com estas usurpações da gloria; era o seu ideal ver edificado o theatro portuguez, e em Conferencia com o Conservatorio, propoz para se abrir concurso para quatro peças

riginaes e seis peças traduzidas ou imitadas, para a bertura do novo theatro. As peças originaes foram eixadas a arbitrio dos concurrentes; as traduzidas deiam ser estas dos seguintes auctores, propostas como 10delos:

«1.º Do theatro hespanhol *El Alcalde de Zalanza,* omedia de Calderon; e *El Trovador,* drama de Guierres.

2.º Do theatro inglez *The Money,* comedia de Bolwer.

3.º Do theatro franeez, *Les Horaces,* tragedia de Corneille; *L'Art de conspirer,* comedia de Scribe.

4.º Do theatro allemão, *Die Almfrau,* comedia de Guilparzer; *Maria Stuart,* tragedia de Schiller.

5.º Do theatro italiano, *Filippo,* tragedia de Aleri, consultando o imitador ou traductor o *D. Caros,* de Schiller, imitado pelo poeta italiano.»

Estava realisado o sonho de Garrett; competia ao heatro nacional impor-se a obrigação de representar o menos de seis em seis mezes uma das bellas creações ramaticas do seu fundador. Mas infelizmente depois a sua morte, os discipulos, a quem elle aperfeiçoava s dramas, baniram-no da scena.

## CAPITULO V

### O Ultra-Romantismo

Tendencias dos novos escriptores dramaticos. — Abuso das peças historicas. — Mendes Leal corrompe a obra de Garrett. Alexandre Dumas e Victor Hugo apenas conhecidos em Portugal. — Conclusão moral da decadencia do Theatro portuguez. — Esforços de Garrett e Herculano para encaminharem a geração nova. — Atrophia do theatro portuguez por falta de uma renovação social.

No meio d'este trabalho da renovação do theatro moderno, dois homens se mostraram verdadeiramente grandes e á altura da ideia que propagavam: Garrett, pelo seu enthusiasmo communicativo, pela intuição viva das cousas bellas, pela comprehensão do genio nacional, exercia em volta de si uma fascinação, que apaixonava a mocidade, e o que mais é, o publico indifferente e sem educação artistica; faltava-lhe, é verdade, o conhecimento da historia, não tinha habitos philosophicos, fazia pela paixão o que Herculano procurava fazer á força de raciocinios. Alexandre Herculano, genio pratico e ao mesmo tempo metaphysico como um godo, comprehendeu que ao lado de Garrett competia-lhe o trabalho de um Thierry, o ir recompondo a historia portugueza, e affrontar os processos de uma reconstrucção para dar elementos seguros á creação artistica. A' imitação de Thierry, Herculano chegou a publicar umas Cartas sobre *a Historia de Por-*

*tugal;* (1) elle mesmo reservou para si esta empreza incansavel, quando disse: «Ao passo que a arte se reconstruia, reconstruia-se a historia. A lado de Goethe e Schiller, apparecia Herder e Müller; ao lado d'Hugo, Guizot e Thierry.» (2) Foi Herculano o primeiro, que declarou ser Garrett o homem, a quem cabia a gloria de ter inaugurado em Portugal a litteratura romantica, e punha-se a seu lado como historiador para ajudar o poeta. Dizia Herculano á mocidade, que se dedicava sómente aos dramas historicos antes de apparecer a *Historia de Portugal:* «Deixae que outros a quem alguma vocação fatal leva para este genero d'estudo, o mais tedioso talvez de todos, vos reconstruam os tempos que se dissolveram em pedaços. Então podereis livremente escolher a urdidura de vossa têa e bordal-a com os ricos matizes das vossas inspirações.» (3) Quando se começaram os esforços para a restauração do theatro, ninguem comprehendeu o movimento; o publico acceitava-o, como os espectaculos com que os vencedores, na pompa do seu triumphal cesarismo, corrompem ou distrahem a multidão. Garrett, via n'essa obra sublime o principio da nacionalidade portugueza na litteratura, e Herculano, um meio de generalisar por symbolos brilhantes as arduas descubertas da historia. Sómente estes dois escriptores comprehenderam a missão do Conservatorio, formado de

(1) Na *Revista Universal Lisbonense.*
(2) *Memorias do Conservatorio*, p. 136.
(3) *Memorias do Conservatorio*, p. 137.

homens para quem a litteratura moderna era uma cousa *licenciosa,* e que só admiravam os modellos convencionaes da litteratura do seculo de Luiz XIV. Herculano queixa-se d'este amalgamma em uma instituição que tinha por fim alevantar a forma a mais vital da arte moderna, e em que o ideal romantico obteve a sua mais completa realisação: «O Conservatorio possue no seu seio homens de convicções differentes, e até certo ponto oppostas em materias litterarias; uns pertencem... ás ideias antigas, outros ás opiniões modernas.» (1) D'esta juncção impossivel de *classicos* e *romanticos,* como podia resultar uma obra coherente e séria? Infelizmente a instituição do Conservatorio foi progredindo com este vicio organico, que havia de tornar estéril todo o seu fructo; percorrendo as Memorias e os juizos dos dramas appresentados ao Conservatorio, vê-se que ha ali sómente dois homens, que falam e obram com sciencia e senso commum; Garrett, emendando os dramas e escrevendo actos e scenas inteiras, com que os concorrentes iam affrontar as provas publicas, e Herculano proclamando a doutrina da arte moderna. No parecer sobre a comedia a *Caza de Gonçalo,* faz elle uma prelecção sobre a theoria do drama moderno e a sua historia desde o periodo hieratico da edade media. No parecer sobre o drama *Dona Maria Telles* descreve a origem do *drama historico* moderno, e como entre elle e os antigos da eschola classica nada ha de commum. No *Elogio historico de Se-*

(1) *Memorias do Conservatorio*, p. 78.

*bastião Xavier Botelho,* recitado em 21 de Dezembro de 1841, na sala grande dos actos da Eschola Polytechnica, descreve em um quadro rapido mas cheio de verdade o periodo seiscentista da litteratura portugueza, sob um ponto de vista inteiramente novo e lucido, mostrando, que o seculo XVIII foi anachronico em Portugal, tanto em politica (ideias monarchicas de Pombal) como em litteratura (ideias clasico-quinhentistas da Arcadia). Tudo o mais que se escreveu e disse foram banalidades. Ao seu conhecimento da lingua e da litteratura allemã deveu Herculano a perfeita comprehensão do Romantismo; procurou conseguir, doutrinando com reflexão, o que Garrett ia fazendo pela inspiração. Quando a lucta do Romantismo estava mais ateada em França, em Portugal appareceu um artigo humoristico, mas cheio de ideias que só podiam ser pensadas por um cérebro como o de Herculano, que como elle tivesse meditado sobre Portugal durante a emigração. N'esse artigo descreve porque as ideias da litteratura romantica entraram tão tarde em Portugal; a verdade d'este documento, exige a sua reproducção textual: «Estamos em Portugal em uma posição pouco vantajosa para a nossa litteratura: nem tam isolados dos outros, que todos entrados em nós mesmos e nas nossas causas *sejamos originaes á força de nacionalidade;* nem tão em contacto com o movimento artistico e scientifico da Europa, que a tempo e compasso, entremos nas grandes harmonias do côro geral da civilisação, que de toda a parte se

alevanta. — Ouvimos falar de longe no que vae pelo mundo, e como tafulos da provincia, imitamos ás cégas, exageramos quanto nos dizem que é moda na capital, sem vermos primeiro se nos fica bem a moda. D'aqui a sincera devoção com que, primeiro, copiamos os italianos, depois os Castelhanos, e por fim os francezes. — Ha mais de um seculo que este ultimo predominio reina absoluto. Reagiu a litteratura do Norte sobre a do Meio Dia, o *ideal* sobre o *imitativo*, ou, como vulgarmente se diz: o *romantico* sobre o *classico*, e nós ficámos impassiveis no meio d'esta revolução geral litteraria que corria o mundo: A Inglaterra, a Allemanha, todo o Norte estava em insurreição contra o imperio do seculo de Luiz XIV; e nós fieis alliados, permaneciamos firmes em nossa submissão. Finalmente a propria França foi invadida, Racine destituido, Boileau desthronado, já não existia nem o phantasma do imperio; e nós, como essas colonias longiquas dos Romanos, que obedeciam ainda aos Césares de Roma quando já Alarico reinava em Roma, nós religiosamente nos curvavamos ainda diante da sombra de uma auctoridade que já não existia. Para que nos chegasse a revolução foi necessario que a propria França se revolucionasse completamente. A cadeia é longa, nós tardos e remmissos em receber o choque; e já elle estava portanto feito, quebrado, e começada a desandar a impulsão romantica em Paris, quando as suas primeiras vibrações apenas tocavam Lisboa.» (1)

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 101, anno 1840.

Qual o remedio contra esta escravidão intellectual, ;ontra este habito inveterado de conter o sentimento .dscripto aos modellos, de violar a natureza para ser ;omo os antigos a imaginaram? O auctor d'essas jusas idêas que transcrevêmos, indicou-o vinte quatro ınnos antes de se atinar com elle: «A litteratura allemã, ; talvez agora o melhor e o mais indicado remedio para ı mal de que adoecêmos. A sua originalidade excenrica será contra-venêno para esta excrecencia de fórna, que, sejam *classicos* ou *romanticos* segundo o temю, toda a nossa poesia absorvem e não deixam logar ›ara a *idêa;* é o senão francez, exagerado por nós, cono sempre, como por todos os proselytos se faz.» (1)

Esta doutrina foi proclamada em 1840, depois de Garrett e Herculano haverem trazido da emigração as deias da emancipação sentimental do Romantismo; ıssistindo com parte activa á organisação das fórmas ›onstitucionaes, quizeram fazer o mesmo que lá fóra, ;ornar rica a litteratura pelo caracter da nacionalidale, e pela litteratura tornar a consciencia nacional nais robusta.

Assim temos caracterisado o trabalho d'estes dois es;riptores, por assim dizer, solidarios. As palavras d'es;es dois homens, e n'este periodo, são hoje para nós pazinas de historia da mais inteira boa-fé. Herculano ;ambem luctou com os *classicos* no campo das investiçações historicas, que exigiam d'elle o abafar em si as

(1) *Idem*, ibidem.

grega e romana, de uma civilisação cuja a
era a grande transformação religiosa chamad
tianismo. São taes individuos para quem fôra
a demonstração de que no objecto de que n'e
se trata — o drama — uma nova epoca, e po
quencia, uma nova forma tinha começado co
ço das gerações modernas, e de que entre
theatro e o dos antigos devia haver a mesma
ça que ha entre a civilisação christã e a pagã
christianismo e o polytheismo; emfim, que n
ctivas litteraturas dramaticas devia haver un
sidade parallela á que ha entre a parte ma
theatro antigo e do moderno.» (1)

Temos creado o theatro portuguez; em (
Herculano estava o exemplo e a doutrina. C
que a geração moderna os comprehendeu, e
seguiu? Eis o ultimo problema da historia d

originaes, e escriptos em uma lingua que nunca se prestara a uma creação tão fecunda. Mas se percorrermos os titulos d'esses dramas, documentos d'essa fecundidade, vemos ahi o germen da incapacidade dos discipulos. Foram os seguintes os dramas que concorreram á censura do Conservatorio, pela ordem que os apresentamos: O *Emparedado,* drama historico; os *Dous Renegados,* drama ultra-historico em cinco actos; *Dom Pedro Duque de Coimbra,* drama historico em quatro actos; *Dom Sisnando, conde de Coimbra,* drama historico em tres actos, em verso; *O Renegado,* drama ultra-historico; o *Dado por força,* comedia em um acto; a *Actriz,* drama em cinco actos; o *Camões do Rocio,* comedia historica em trez actos. Estes foram os escriptos dramaticos apresentados ao Conservatorio, em que se vê o vicio radical da geração nova, e a incapacidade de abrir caminho para além do exemplo do mestre; de outo peças seis são *historicas,* e apenas duas da vida actual! D'entre os dramas representados nos theatros, que não concorreram ao Conservatorio, mas que pelo facto de terem sido applaudidos, se deviam considerar como tambem concorrendo aos premios annuaes, dez, eram elles, e tambem *outo historicos!* Eis os seus titulos: *O Marquez de Pombal ou o Terremoto de Lisboa,* drama historico em trez actos; *Diogo Tinoco,* drama historico em trez actos; *A Morte do Conde Andeiro,* drama historico em cinco actos; *Um Auto de Gil Vicente,* drama historico em trez actos; *Os trez ultimos dias de um sentenciado; Philippe Mauvert; Giral-*

*do sem pavor*, drama historico em quatro actos; o *Fronteiro d'Africa,* drama historico em trez actos. (1) Alexandre Herculano foi o primeiro que previu as consequencias funestas d'esta predilecção pelo drama historico para quem ignorava totalmente a historia. Depois de ensinar com bondade paternal o que era o drama historico, e o que elle significava na arte moderna, não se tem por fim que não diga de todos estes dramas tirados dos chronicons portuguezes: «Ponham-se ahi em vez d'esse nomes tam conhecidos do fim do decimo quarto seculo, signaes algebricos: cortem-se todas as allusões aos acontecimentos politicos ou pessoas notaveis d'então, e o drama pertencerá á epoca e ao paiz que nos approuver. E porque? Porque falta aí a individualidade portugueza d'então; faltam o crêr, os costumes, as relações sociaes d'essas eras.» (1)

Herculano dizia a estes noveis escriptores, que era mais facil e agradavel estudar o drama na sociedade moderna; porque iriam pois affrontar as investigações archeologicas, e transportar a sua creação para epocas remotas, onde tacteavam na sombra? Porque se julgavam intimamente incapazes de comprehender a vida. Sem faculdades analyticas para observarem o que se passava em volta d'elles, sem a intelligencia generalisadora para converterem as observações particulares em um todo logico até formarem um *caracter,* sem a

(1) *Jornal do Conservatorio,* p. 9.
(1) *Memorias* do *Conservatorio*, p. 137.

inspiração genial para animar estas condições fataes em um *typo,* sem o positivismo bastante para terem em vista uma these moral, achavam-se mais á sua vontade no vago, no intermundio das trevas historicas, em que uma palavra archaica, reboando no ouvido, produz a illusão dos tempos passados, em que um nome de personagem é mais eloquente do que todas as situações dramaticas, e em que o scenario e a caracterisação da epoca das cruzadas não deixa de repente o expectador conhecer o vazio de tudo isto.

De todo este conjuncto de qualidades falsas resultava uma obra falsa tanto na fórma como na essencia. A linguagem era guindada, retorcida, ora fingindo construcções quinhentistas, ora enchendo-a de imagens ôcas, de vulcões candentes, de lava coruscante, de tripudios de demonios, de juras tremendas, de doestos arrenegados, de remorsos corroendo como puas, de lagens funereas e subterraneas, tudo isto apparente e exterior, para pintar e fazer sentir a paixão intima, que se lhes não deixava comprehender. A linguagem d'esses dramas era cheia de solecismos e barbarismos, e os caracteres não passavam de uma allegorisação mesquinha, como uma vaga reminiscencia de uma cousa que se não sabe se na realidade aconteceu ou foi vista. O Conservatorio dramatico foi accusado pela imprensa periodica de severidade, quando elle nunca boliu n'estes defeitos capitaes; é o proprio Herculano que o confessa: «Julgamos ser nossa obrigação dilatarmo-nos n'estas considerações sobre duas partes interessantis-

simas de qualquer drama — os *caracteres* e a *côr e verdade historica e local,* porque é preciso confessar, que depois da restauração do nosso theatro, é sobre estes dois pontos que a critica litteraria (attenta em demasia a averiguações sobre a correcção da lingua) tem sido assás negligente e escassa.» (1) Á vista d'este facto textual, ditado pela grande probidade de Herculano, parece incrivel que a geração nova caísse na falta de senso de queixar-se da severidade do Conservatorio. Continúa o digno historiador: «Tem soado queixas contra a fórma demasiado simples com que se costumam exarar os pareceres sobre os dramas que annualmente concorrem a premios: conselhos sinceramente dados tem-se tomado pela expressão do orgulho: imaginou-se uma aristocracia litteraria contraria a todos os engenhos que surgem de novo....... Se alguma culpa se póde lançar ao Conservatorio, é a nimia indulgencia: etc.» (2)

O modo como Herculano julgava esta grande efflorescencia de originalidade dramatica, é triste mas verdadeiro. Esse movimento que decorre de 1838 a 1842, considerado por Garrett como um symptoma de vida, para Herculano não passa de uma fecundidade esteril: «Durante quatro annos este progresso tem sido unicamente em extensão: falta a profundidade. O numero dos dramas augmenta, mas o merito d'elle é o

(1) *Memorias do Conservatorio,* p. 137.
(2) *Memorias* do Conservatorio, p. 145.

mesmo senão é menor. A principio convinha affagar todas as tentativas: hoje é preciso afastar as não vocações dramaticas que a facilidade das recompensas tem tornado em demasia ousadas, e é preciso constranger aquelles que podem e sabem produzir fructos de verdadeiro engenho, a darem ao theatro obras que os honrem e honrem a patria.» (1) Estes noveis escriptores como vocações tibias e mal definidas, abandonaram logo a senda do theatro; os seus dramas volveram ao esquecimento do vacuo d'onde saíram em um momento de illusão do espirito; mas d'entre estas vocações ficaram algumas, que os *premios tornaram em demasia ousadas;* Herculano não diz quem ellas são. Porém pela pertinacia com que se apoderou do theatro e pela continuidade de explorar o falso drama historico, vêmos que isto se entende com Mendes Leal, que se arrogou o titulo de *primeira cabeça dramatica de Portugal.*

Logo depois da renovação da litteratura moderna pelo Romantismo, a liberdade da invenção, o systema de cada individuo impôr como typos geraes as suas impressões particulares, e a tendencia para fugir de tudo quanto parecesse convencional e academico, levou a uma exageração do natural, a que os que combatiam pelas *doutrinas classicas* chamaram licença e desenfreamento. É certo que n'esta primeira emancipação do sentimento houve excessiva efflorescencia de lin-

(1) Idem, ib.

guagem e exuberancia de paixão: os que procuravam na alma moderna o *pathos* para a creação artistica escalpelizaram a natureza e a sociedade até ao hediondo, compraziam-se na physiologia do crime, e na collisão fatal de interesses impossiveis. Chamou-se a este periodo da arte moderna o *Ultra-Romantismo*. Os noveis escriptores dramaticos, educados por Garrett, não se contentaram com a simplicidade elegante do mestre, e devoraram de preferencia os dramas francezes produzidos no periodo ultra-romantico; imitaram-os indecorósamente, plagiando-lhes scenas, e com mudanças dos nomes dos personagens fizeram *dramas historicos* portuguezes. Aquelle a quem compete esta accusação com todo o seu pezo é a Mendes Leal, que se deu por herdeiro da missão de Garrett. A sua primeira feição foram os *dramas historicos*, escriptos em linguagem archaica, infunada de bravatas, sem sentimento da nacionalidade, nem intuição do passado. Quando o publico se mostrou farto até á saciedade d'estes intitulados *dramalhões*, volveu-se para a comedia social, mas de uma sociedade portugueza a que em giria se chama *pelitra*, colorida pelas situações do theatro de Scribe. Abstemo-nos, para mais imparcialidade, de proseguir n'este juizo, e transcrevemos as opiniões sensatas do Conservatorio, a respeito dos seus dramas historicos.

O drama que lhe deu a supremacia do theatro portuguez, e que mais corrompeu o gosto do publico, foi *Os Dois Renegados*; eis o que já em 1839 se escrevia

elle emquanto á linguagem: «Como escripto, ha na
ıa linguagem... não poucos descuidos e *gallicismos.*
· Ha na idêa fundamental um grave anachronismo,
ındo-se existente em dias de el-rei Dom Manoel, o
ibunal da Inquisição, tal como se introduziu no rei-
ıdo seguinte.—A scena de D. Manoel... é super-
ıa, extranha, e portanto fria; estylo retinto em poe-
a, e o dialogo frequentemente sobejo e derramado.»
l) Estes defeitos não só tornam um drama impossi-
el, mas revelam uma verdadeira falta de comprehen-
ío do theatro moderno; confrontem-se com as quei-
as de Herculano, e conheça-se para de logo a quem
stas se referem. É o anachronismo e a sobejidão do
ialogo, e o estylo metaphorico, o que constitue a
ırma exterior do Ultra-Romantismo; as theses recon-
itas e extraordinarias, sustentadas por uma philoso-
hia pessimista, são a caracteristica d'este periodo que
assou rapido na litteratura. Isto não pôde imitar o
ramaturgo laureado, por ter uma incapacidade orga-
ica para a abstração philosophica; foi ao lado acces-
vel e exterior. Applaudido por um publico analpha-
eto, que recebia uma primeira impressão fórte, quiz
songeal-o e escreveu em seguida o *Homem da Masca-
ı Negra.* O que é este *drama historico?* Transcreve-
ıos a opinião dos que o viram representar e o admi-
ıram, para mais inteireza da conclusão: «O seu pro-

(1) Parecer da Commissão, assignado pelo Padre Castilho,
ebastião Xavier Botelho e Joaquim Larcher. *Jornal do Con-
rvatorio,* p. 57.

prio talento o faz cahir bastantes vezes em abusos de phrases exageradas e com demasiada frequencia repetidas: pullulam-lhe no cerebro as ideias poeticas, e a penna obedece alguma vez ao espirito, sem que muito se consulte a situação... Fala acaso em ciume ou vingança ou em qualquer outra paixão, todos os seus attributos se apresentam logo em tropel; esses attributos tomam multimodos corpos, vestem variegadas côres, transfiguram-se em alimarias, em metaes fundidos, em chammas, em fogos, e eis que prorompem as metaphoras, as arrojadas comparações, os atrevidos pensamentos. D'aqui tambem a sobejidão do dialogo e a falta de sombras em todo esse quadro onde tudo são côres. D'aqui por ventura a desigualdade da phrase; esta porém, parece dever-se á *muita leitura dos dramas francezes.*—A phrase é effectivamente desigual, os *francezismos* são a cada passo d'envolta com as construcções quinhentistas, e ás vezes um *gallicismo* vem tropeçar n'um archaismo. As hyperboles são demasiadamente repetidas, e em situações que muitas vezes as não comportam...» (1) Segundo a redacção do *Jornal do Conservatorio,* o typo de Baracho é um arremedo do irmão de Sara do *Prèboste de Paris,* porque a vingança que elle procura nunca esteve nos costumes portuguezes; o facto de Baracho arvorar-se em carrasco de motu-proprio, tambem está em desharmonia completa com os costumes peninsulares, e foi tirado do dra-

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 123.

ma de Alexandre Dumas, *Catherina Howard,* aonde Etelwood se faz carrasco. (1) Passados os primeiros triumphos, os dramas de Mendes Leal decahíram, esgotaram as emoções; o publico dizia que *eram para se ler,* e não se tornou a apaixonar; voltou-se o dramaturgo para o drama social, isto é, abandonou o *ultra-romantismo,* e veiu cair no *realismo* chato, na mediocridade de interesses, nos caracteres de convenção, na phantasmagoria em vez da verdade.

Cabe a Mendes Leal, na historia do theatro portuguez, a triste celebridade de ter corrompido a obra de Garrett, de a ter tornado esteril, até á sua quasi completa aniquilação. O mesmo fez Rebello da Silva com relação aos trabalhos historicos de Herculano. Assim, estes dois vultos da geração nova, que recebeu a tradição do renascimento da litteratura portugueza dos maiores escriptores modernos, não passaram de uns curiosos, que em vez de talento mostraram habilidade, em vez de seriedade respeitabilidade academica, em vez de realisarem o bello, só conseguiram o bonito, em vez de creação deram sómente plagiatos e imitações.

Incapazes de conhecer o alcance do legado litterario, vieram coadjuvar a corrupção politica, e ficarão na historia como esses espiritos que nascem para acompanhar os periodos de decadencia, e não a deixarem ser conhecida.

(1) Id. ib. p. 124.

# CONCLUSÃO

O Theatro portuguez, a contar do seculo XVI até Garrett, tem sido o thermometro moral das variações politicas e do estado da nossa sociedade: com as descobertas da India e do Brazil dá-se por um momento o predominio da classe burgueza e floresce Gil Vicente. A sua obra da fundação do theatro esmorece no reinado vacillante da regencia de Dom Sebastião e desapparece na invasão dos Philippes. De todas as fórmas da arte portugueza, sómente o theatro desmascarou os planos que levaram a nação a esta catastrophe.

No meio da magnificencia da côrte de João V, nasce a baixa comedia, sem ideal, nem dignidade humana, porque não existia então em Portugal a consciencia do direito. É n'este periodo, que a comedia erige em seu typo predilecto o fidalgo pobre, symbolo de um povo de mendigos, com tradições heraldicas.

Com a invasão franceza e obscurantismo feroz de Dom Miguel, não existia theatro; a nação não tinha alegria, nem liberdade de pensar. Depois que Mousinho da Silveira fez a renovação completa da sociedade portugueza, só depois de 1833 é que o theatro dá os primeiros symptomas de vida. Portugal já vivia politicamente, e o theatro tornou-se n'esse tempo para nós o mesmo que as cathedraes da edade media para o terceiro estado, o centro das commoções revolucionarias. Fundamentada a liberdade moderna, logo em 1836 Almeida Garrett começa a grande obra da restauração do theatro nacional.

Infelizmente em bem poucos annos o trabalho de Garrett soffreu a mesma degeneração e decadencia da obra de Gil Vicente; como no seculo XVII, o theatro moderno está, por assim dizer, quasi extincto. A causa d'isto é toda moral, é porque no desenvolvimento das ideias democraticas na Europa, Portugal persiste na immobilidade, afferrado a um catholicismo obsecador, e aos seus monarchas parasitas.

Ao menos sirva a historia do Theatro para mostrar pela evidencia dos factos, a instante necessidade de uma renovação fundamental da sociedade portugueza.

FIM.

## Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XIX, até a morte de Garrett

1800—A Graça triumphante da culpa, Elogio dramatico, Ms. de Francisco Joaquim Bingre.
1801—A Paz de 1801, idem, id.
1803—A madrinha russiana, por Manoel Rodrigues Maia.
1803—O Periquito ao ar, idem.
1803—Os tres rivaes enganados, idem.
1803—O Doutor Sovina, idem.
1803—Os Machabeos, trad. de João Baptista Gomes.
1803—Nova Castro (imitada de Quita) idem.
1804—O Carvoeiro de Londres ou a dama desenterrada.
1805—A virtude laureada, por Manoel M. Barbosa du Bocage.
1806—Lição para maridos, por A. R. Carneiro.
1808—A Revolução de Portugal, por José Anselmo Correia Henriques.
1808—A gloria do Oceano, Elogio dramatico por Nuno Alvares Pereira Pato Moniz.
1809—A Queda do Despotismo, idem.
1809—Os tres gemeos, ou o creado raro, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima, Ms.
1809—O triumpho da Natureza, por Vicente Pedro Nolasco da Cunha.
1810—A Estancia do Fado, Elogio dramatico por Pato Moniz.
1810—Elogio dramatico, em 29 de Novembro, idem.
1810—O Sermão sem fructo, anonymo.
1811—Triumphos e luctas, Elogio dramatico por Pato Moniz.
1812—O Enredador, por Francisco Antonio Vermuele.
1812 a 1816—Xerxes, tragedia de Almeida Garrett (perdida).
1812 a 1816—Lucrecia, idem.
1812 a 1816—Affonso de Albuquerque, idem.
1812 a 1816—Sophonisba, idem.
1812 a 1816—Atalá, idem.
1812—O mez das flôres, Elogio dramatico por Pato Moniz.
1812—O Throno, elogio dramatico, idem.
1813—O Nome, elogio dramatico, idem.
1813—Elogio dramatico ao anniversario, etc., idem.
1813—Fayel, trad. por João Baptista Gomes.
1814—Apparição de Dom Affonso Henriques, por Miguel Antonio de Barros.
1814—Jesualdo, por José Joaquim Bordalo.

1813—Hypolito, trad. de Mendo Trigoso.
1813—O Juramento dos Numes, Elogio dramatico por D. Gastão Fausto.
?-1814—Palafox em Saragoça, por Antonio Xavier Ferreira de Azevedo.
?-1814—Pedro Grande ou a Escrava de Mariemburgo, idem.
?-1814—Roberto chefe dos ladrões, idem.
?-1814—O marido mandrião, idem.
?-1814—Santo Antonio livrando o pae do patibulo, idem.
?-1814—Zulmira, idem.
?-1814—Manoel Mendes, idem.
?-1814—Os doudos, ou o doudo por amor, idem.
?-1814—A Parteira anatomica idem.
?-1814—O frenesi das senhoras, idem.
?-1814—A sensibilidade no crime, idem.
?-1814—Santo Hermenegildo, idem.
?-1814—Eufemia e Polidoro, idem.
?-1814—Adelli, idem.
?-1814—O divorcio por necessidade, idem.
?-1814—A verdade triumphante, idem.
?-1814—A Paz de Pruth, idem.
?-1814—Os Monges de Toledo, idem.
?-1814—Amor e vingança, idem.
?-1814—O desertor francez, idem.
?-1814—Achemet e Rakima, idem.
?-1814—A inimiga do seu sexo, idem.
?-1814—A mulher zelosa, idem.
?-1814—O Eunucho, idem.
?-1814—Os Doudos (segunda parte), idem.
?-1814—O velho chorão, idem.
?-1814—O taful fóra de tempo, idem.
?-1814—A viuva imaginaria, idem.
?-1814—O chapéo, idem.
?-1814—O velho perseguido.
?-1814—Clementina de Vormes, idem.
?-1814—A esposa renunciada, idem.
?-1814—A mulher de dois maridos, idem.
?-1814—O patriota escocez idem
1814—Adelaide ou a Pastora de Saboya.
1814—Rhadamisto, trad. por José Antonio de Araujo Velloso.
1815—O serralheiro hollandez, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima.
1815—Ericia ou a Vestal, por Manoel M. Barbosa du Bocage.

1815—A Incognita, ou o filho perverso, por A. R. Carneiro. Ms.
1815—Os Doudos fingidos.
1815—Merinval, trad. de João Alexandrino de Sousa Queiroza.
1816—Abel, trad. de José Antonio de Araujo Velloso.
1816—Phedra, trad. de Manoel Joaquim da Silva Porto.
1816—Virginia, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1816—Os dois irmãos inimigos, idem.
? —Ignez de Castro, ms. por Sebastião Xavier Botelho.
1816—Viriato e Osmia, por Thomaz A. dos Santos Silva, ms.
1816—Catão, de Addisson, idem.
1816—A vingança, de Young, idem.
1816—Busiris, idem, idem.
1816—Os Irmãos, idem, idem.
1816—Eduardo e Leonor, de Thompson, idem.
1816—D. Nuno Alvares Pereira, idem.
1816—A conquista de Ceuta, idem.
1816—A Restauração de Pernambuco, idem.
1816—A Madrasta, idem.
1816—Egas Moniz, idem.
1816—Vasco da Gama, idem.
1816—O Ministro syndicante, idem.
1816—O inimigo das mulheres, idem.
1816—Os irmãos rivaes, idem.
1816—O Magico com a locanda, idem.
1816—O Emprezario de Marselha, idem.
1816—A Condessa Gyvry, idem.
1816—O Matrimonio em mascara, idem.
1817—Destruição de Jerusalem, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1817—Andromaca, trad. de Antonio José de Lima Leitão.
1817—El-Rei D. Sebastião em Africa, por T. A. Santos Silva.
1817—Mérope, de Almeida Garrett.
1817—Arria, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1818—Os annos de Berthölda ou os Papistas enganados, por Francisco Joaquim Ferreira Bastos.
1818—Nova Osmia, por Manoel Joaquim Borges de Paiva.
1819—El-Rei Dom Sebastião, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1819—Dom João I, idem.
1819—Conquista do Perú, idem.
1819—Eudoxia Licinia, idem.
1819—Branca de Rossis, por José Agostinho de Macedo.
1819—Asiucias de Zaguizarra, de Ricardo José Fortuna.

1821—Polidoro, idem.
1821—Jonas, idem.
1821—O Plenipotenciario dos Corcundas em Laybach
1821—O Corcunda por Amor, por Garrett e Paulo Mi
1821—Catão, por Almeida Garrett.
1821—Bruto, trad. por A. Maria Couceiro.
1821—O que fazem os herdeiros, por P. A. Cravoé.
1822—A Ambição, por Francisco de Alpuim Menezes
1822—Medea, por José Manoel da Veiga
1822—A louca fingida, trad. por A. R. Carneiro, ms.
1822—Bajazeto, trad.
1822—Eryphile, trad. por Thomaz da Silva Teixeira.
1823—Dom Luiz de Athaide, por José Agostinho de
? —Impostura castigada, idem.
? —Sebastianistas, idem.
? —Clotilde ou o triumpho do amor materno, idem
1823—Optima receita, etc., por José Joaquim Bordal
1823—Leonido, por Dom Gastão Fausto da Camara (
1823—Rainha de Corynthо, por V. P. Nolasco da Cu
1823—Tomada de Lisboa por D. Affonso Henriques,
1823—Morte de Cesar (imitado de Shakespeare), ide
1823—Andromaca, idem.
1823—Phedra, idem.
1823—Electra, idem.
1823—Os Bandidos, trad. de Schiller, idem.

327
328 N. B. Reina o Terror sob o governo de D. Miguel de
329 Bragança; o Theatro não tem vida.
330

331—O Vaticinio de Jove, elogio de Ricardo José Fortuna.
131—O Medico fingido, por Castro Azevedo, ms.
132—O Infante Santo, tragedia de Garrett (perdida).
1835—Pedro Grande ou os falsos mendigos, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima.
1835—O Retrato de Cervantes, idem.
1835—Os espertos tambem se illudem, idem.
1835—Os tres gemeos, idem.
1835—Quinze dias de prudencia, idem.
1835—O annel de Giges, idem.
1835—O maniaco, idem.
138—*Um Auto de Gil Vicente*, por Garrett.
138—Os empiricos do algum dia, por Felner.
? —O Templario, idem.
? —Quem tem mazella tudo lhe dá n'ella, idem.
? —Belisario, idem.
? —Gato por lebre, idem.
139—O Emparedado (drama appresentado ao Conservatorio).
139—Os dois Renegados, idem.
339—Dom Sisnando, idem.
139—A Actriz, idem.
139—O Camões do Rocio, idem.
139—O Marquez de Pombal, idem.
339—Os dois campeões, idem.
339—D. Ausenda, idem.
139—Captivo de Fez, idem.
139—Um noivado em Friellas, idem.
139—Conde Andeiro, idem.
139—Pedro Grande, idem.
139—Almanzor, idem.
139—Aben-Affan, idem.
139—Affonso III, idem.
139—Cora, ou Triumpho da Natureza, por Nolasco da Cunha.
139—O Fronteiro de Africa, por Alexandre Herculano.
140—Philippa de Vilhena, por Almeida Garrett.
141—O Alfageme de Santarem, idem.
142—A Cigana, por Antonio Maria de Sousa Lobo.
142—A Moura, idem.
143—As duas filhas, por A. P. da Cunha.

1845—Falar verdade a mentir (trad. do *Menteur véridi*
Scribe) por Almeida Garrett.
?-1846—Astucias de Merlim, por Francisco de Paula C
Assentis, ms.
?-1846—O Africano generoso, idem.
?-1846—Os sucios da mesma laia, idem.
?-1846—A heroina de Vienna, trad. de Casari, idem.
?-1846—O Doutor Patusca, idem.
?-1846—O qui pro quo, idem.
?-1846—A prova á militar, idem.
?-1846—Julia ou o perfeito amigo, idem.
?-1846—O Convite, idem.
?-1846—O Alcaide de Saragoça, idem.
?-1846—A Aurora ou a filha do prestigio, idem.
?-1846—O Castello do Diabo, idem.
?-1846—A ida a Fokemburgo, idem.
?-1846—O naufragio venturoso, idem.
?-1846—O Derviche por amor, idem.
?-1846—O Casamento dito e feito, idem.
?-1846—O Barbeiro de Sevilha, trad. de Beaumarchais,
?-1846—O Direito de hospitalidade (de Casari), idem.
?-1846—As Minas de Delacarlia (de Frederici), idem.
?-1846—Conrado ou o Torneio de Cromberg (de Holbein)
?-1846—O Conde dos Castellos (de Pixerecourt), idem.
?-1846—O Alcaide de Saragoça, idem.